
N° 3 | 2016

Genres et enjeux de légitimation

L'espace exalté dans le théâtre urbain d'Ernest Pignon-Ernest

Karin WACKERS-ESPINOSA

Édition électronique :

URL :

<https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-3/2692-l-espace-exalte-dans-le-theatre-urbain-d-ernest-pignon-ernest>

DOI : numerev_2073

Date de publication : 19/11/2016

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : WACKERS-ESPINOSA, K. (2016) L'espace exalté dans le théâtre urbain d'Ernest Pignon-Ernest. *À l'épreuve*, (3). https://doi.org/10.34745/numerev_2073

Né à Nice en 1942, Ernest Pignon-Ernest, artiste plasticien, vit et travaille à Paris. Dès 1962, à partir d'événements politiques et sociaux qui continuent d'ébranler la planète, il dessine au fusain des figures de poètes, d'hommes et de femmes de la rue et les colle dans les espaces publics pour proclamer son engagement politique, éthique et esthétique. S'il ne signe jamais ses œuvres, son coup de crayon permet aisément de l'identifier. Les *street artistes* de renommée internationale – Banksy, JR ou C215 – le considèrent aujourd'hui comme leur « précurseur ». Même si Ernest Pignon-Ernest pense qu'il n'y a pas de précurseur de l'art dans la rue, que les sources d'inspiration sont diverses : littéraires, picturales, musicales... Il y a eu l'art rupestre, les fresques italiennes à la Renaissance. Lui-même poursuit ses actions en solitaire et toujours en prise directe avec l'actualité. Il prend la rue comme un gigantesque théâtre urbain et y fait surgir, se dérober, se répéter les figures dans l'inattendu d'un lieu. La rue est un espace à exalter pour le rendre à chaque fois unique et singulier.

Mots-clés :

Né à Nice en 1942, Ernest Pignon-Ernest, artiste plasticien, vit et travaille à Paris. Dès 1962, à partir d'événements politiques et sociaux qui continuent d'ébranler la planète, il dessine au fusain des figures de poètes, d'hommes et de femmes de la rue et les colle dans les espaces publics pour proclamer son engagement politique, éthique et esthétique. S'il ne signe jamais ses œuvres, son coup de crayon permet aisément de l'identifier. Les *street artistes* de renommée internationale – Banksy, JR ou C215 – le considèrent aujourd'hui comme leur « précurseur ». Même si Ernest Pignon-Ernest pense qu'il n'y a pas de précurseur de l'art dans la rue, que les sources d'inspiration sont diverses : littéraires, picturales, musicales... Il y a eu l'art rupestre, les fresques italiennes à la Renaissance. Lui-même poursuit ses actions en solitaire et toujours en prise directe avec l'actualité. Il prend la rue comme un gigantesque théâtre urbain et y fait surgir, se dérober, se répéter les figures dans l'inattendu d'un lieu. La rue est un espace à exalter pour le rendre à chaque fois unique et singulier.

À partir d'expériences personnelles sur les lieux mêmes des collages d'Ernest Pignon-Ernest à Naples en 1988, évoquées ci-dessous en italiques, à la lumière d'écrits philosophiques et poétiques, la réflexion se concentrera sur le rôle de la figure dans l'exaltation et la sublimation de l'espace.

En 1988, je suis à Naples pour fêter Pâques en famille. Le matin, en sortant au marché, au coin d'un vicolo, d'une piazzetta, sur les murs, des femmes et des hommes me happent, me raptent. Je me sens troublée, traversée par une flèche poétique, dramatique, dans cette ville à la théâtralité débordante. Je suis jeune, j'ignore qui est à l'origine de ces dessins, qui est l'artiste capable d'habiter et de transfigurer ces lieux avec autant d'humanité, de faire se côtoyer les figures immobiles avec les vivants dans la ville. Je ne sais rien et, à vrai dire, peu m'importe. Les émotions, les vibrations sont d'une telle force, qu'elles ne cesseront par la suite de me traverser, d'ouvrir, d'élargir mon regard¹.

Suivre *in situ* le processus de mise en espace de la figure, assister de l'intérieur au surgissement de l'œuvre, pénétrer une œuvre à l'œuvre est une expérience sensible privilégiée, dont la perception et l'émotion ressentie pourront se rejouer dans l'analyse des autres figures du même artiste.

La sensation éprouvée dans un lieu donné à un moment donné en présence d'une figure collée suscite immédiatement une interrogation d'ordre esthétique : est-ce la figure ou l'espace qui est à l'origine de l'œuvre ? Il sera tenté d'y répondre en s'appuyant sur la démarche artistique singulière d'Ernest Pignon-Ernest, dans la rue, ce théâtre à ciel ouvert, en mobilité continue, dans « un jeu multiple de forces² », où une figure vient s'ajouter à l'espace, puis s'y soustraire. Chaque espace possède sa propre dramaturgie, répond aux règles qui régissent son fonctionnement. Les corps s'y meuvent au sein d'une communauté, dans une multiplicité de relations entre eux.

Il s'impose d'abord de cerner au plus près les notions d'espace et de lieu, pour accéder à la dimension dramaturgique de la rue, de toucher à la force d'inspiration qu'elle instille chez l'artiste et qui guide son geste dans la création d'un parcours poétique et citoyen. Il s'agira ensuite d'évoquer la figure figurante, de la resituer dans l'espace public, de la considérer dans sa fonction exaltante et sublimante de l'espace.

Un espace à l'origine de l'œuvre

L'œuvre telle que la conçoit Ernest Pignon-Ernest, dans la rue, accessible à tous les regards, renvoie bien sûr à l'enjeu politique de l'art aujourd'hui. Poser une œuvre d'art dans l'espace public, sans aucune autorisation préalable, relève d'une détermination à transgresser l'interdit d'afficher et à laisser le regard individuel et collectif libre d'y adhérer ou d'y renoncer. L'espace public s'inscrit dans une dimension politique, largement démocratique. Il appartient par essence à ceux et celles qui l'habitent, qui le revendiquent, qui se l'approprient ou qui se contentent d'y passer furtivement.

Terminologie

Le lieu, *locus* ou *topos*, renvoie à un endroit précis, habité ou désert. La rue est un lieu ouvert, pourtant circonscrit entre des murs qui le bordent. Elle est un lieu compris dans

l'espace-ville. Le lieu serait-il ce dedans pour penser l'espace, le dehors, insaisissable. Il viendrait s'inclure dans l'espace, *spatium*, en un ensemble de lieux, qui écarte et rassemble à la fois, qui donne du champ-libre, de l'ouverture. Selon Newton, l'espace induirait la relation entre la figure et le lieu objectivé. Dans les parcours dessinés par les figures d'Ernest Pignon-Ernest, collées dans les rues d'une même ville ou de plusieurs villes, la distance d'un lieu à l'autre traduit un temps de respiration, le rythme d'une figure à l'autre, le souffle de l'œuvre elle-même. On pourrait entendre par « œuvre », l'ensemble représenté des figures répétées d'un lieu à l'autre.

Il existe une pluralité d'approches philosophiques de l'espace et du lieu. Ne seront retenues ici que celles qui se rapportent directement à notre sujet.

Dans le *Timée*, Platon définit la *Xiῖρα* comme l'endroit d'où l'on parle. Elle est le lieu où se trouve, où est situé un corps, en mouvement, en parole. L'être et son milieu participent l'un de l'autre, dans un devenir des êtres du monde sensible, la *genesis*. La *Xiῖρα* serait donc l'utérus géant d'une œuvre à naître, d'une œuvre toujours à venir. Le lieu est le lieu-mère, engendreur, générateur, révélateur par le *logos*. Le langage permet d'accéder à ce qui est présent et met en lumière ce qui révèle l'espace. La figure le dévoile et le fait exister. Pour que quelque chose soit, il faut que ce soit nécessairement quelque part, ici ou ailleurs. Et que cette chose soit parlée.

Pour Kant, aussi, l'espace préexiste au corps. L'apparition d'un corps dans cet espace vierge d'existence humaine modifie considérablement la perception de cet espace. Elle opère de manière intuitive, subjective. Le corps dessiné et collé dans le lieu crée l'espace, en donne une pleine conscience à celui qui y pénètre. Il n'existe véritablement qu'une fois mis en situation et, comme le dit alors Ernest Pignon-Ernest, « cette situation fait œuvre ». Tant que la figure n'existe pas dans le lieu et dans une situation donnée à un instant donné, l'œuvre n'est pas. La situation dans l'espace participe directement de cette mise en œuvre du dessin, de la figure.

Dans son essai, *Remarques sur art-sculpture-espace*, Heidegger précise : « Chaque corps possède son propre-lieu, un lieu qui lui est conforme³. » Il s'agit de faire l'expérience du corps spatialisant dans l'espace, de la naissance d'un lieu espacé, ouvert, distancé, ce que Heidegger appelle le *champ-libre*. Ce *no man's land* confère à la figure sa pulsation, sa vibration et fait que le rythme s'impose d'une figure à l'autre dans la construction d'un parcours. C'est ce qui fait en partie sens dans le collage successif d'une même figure dans différents lieux ou de différentes figures dans une même ville, dans un même quartier.

Il semblerait alors que l'espace, dans la démarche d'Ernest Pignon-Ernest, fût un ensemble mathématique, constitué d'un ou plusieurs lieux, sorte de sous-ensembles mis en orbite. La ville, espace scénique délimité, engloberait les rues, constituées à leur tour de murs, de fenêtres, de portes... Un espace construit, voulu et agencé par l'homme, à des fins politiques et économiques, où la figure dessinée contient et affirme sa propre identité, face à l'autre, être vivant, en mouvement, dans un effet-miroir. L'espace est mouvant. Il change à chaque instant et ouvre ce champ en permanence.

Mais la rue n'est pas seulement un trait bordé de maisons ou d'immeubles. Elle est surtout un espace public, un lieu d'accueil potentiel de la figure, en lien avec son histoire, ses références littéraires, poétiques, cinématographiques.

Ernest Pignon-Ernest marche dans les ruelles, hume l'air, reconnaît les odeurs de la ville, passe sa main sur les murs en pierres de lave, se nourrit de leur porosité, de leur anfractuosité, de leurs irrégularités, tend l'oreille aux voix qui s'interpellent d'une fenêtre à l'autre, qui s'élèvent dans un seul chant populaire, aux moteurs des vespas qui démarrent en trombe, aux pas solitaires dans la nuit jamais tout à fait silencieuse. Il lève les yeux, regarde le ciel coincé entre deux toits d'immeubles décrépits, observe le plafond de la rue, sujet aux caprices du climat. Sur une place, il s'arrête, regarde des enfants jouer au ballon, au milieu d'une fanfare qui répète. Il revient dans son atelier à Paris. Dans un même mouvement, qui le lie aux maîtres italiens de la Renaissance, dans la même épure puisée dans les dessins de Pablo Picasso, il tire des traits, pose le contour d'un visage, d'un corps, parvient à la figure, qu'il fera imprimer et qu'il collera sur les murs. Plus tard, il laissera la figure apparaître dans l'espace, l'habiter pleinement. Il en confiera la sublimation aux regards qui s'attardent, la persistance aux mémoires, gardiennes de l'image⁴.

C'est dans ce va-et-vient entre le désir de la figure et son attachement au lieu, entre le repérage spatial, la réalisation du dessin et le collage qu'advient enfin l'œuvre telle que l'a imaginée l'artiste : dans cette mise en situation aboutie.

Pour nourrir les traits de ses dessins, Ernest Pignon-Ernest laisse longtemps résonner en lui les écrits des poètes et accompagne de leurs mots chacune de ses figures, dans une quête incessante de la force vraie de la forme. Avec le poète italien Pier Paolo Pasolini, par exemple, il entretient dans le temps une relation complice et intense, à la fois artistique, poétique et politique. En 1980, à Certaldo, en Toscane, il colle un dessin de Pasolini en Christ supplicié, la tête en bas.



Certaldo, *Pier Paolo Pasolini*, 1980⁵.

En 1988, à Naples, c'est un chérubin tenant dans chaque main les têtes tranchées du Caravage et de Pasolini.



Naples, *David et Goliath*, 1988

Et en 2015, une Pietà – la figure de Pasolini vivant qui porte son propre cadavre –, revient hanter les rues de Rome et de Naples quarante ans après sa mort.



Naples, Église de Santa Chiara, *Pier Paolo Pasolini*, 2015.

Et ce sont toutes les prophéties, les mises en garde du poète face à une dérive consumériste menaçante, face à une violence croissante, face à la souffrance d'un peuple opprimé, qui refont surface. L'émotion ressentie face à la figure ne dépend pas seulement de la connaissance littéraire ou cinématographique que possède le regardeur. Dans une rue fourmillante de monde ou aux abords d'une place un jour de marché, c'est la force que dégage la composition des deux corps qui impacte le regard. Il est difficile d'y échapper, de ne pas songer au temps non révolu d'une mort annoncée, à la une de tous les journaux. Ou tout simplement de ne pas se laisser sidérer par l'apparition et s'interroger sur cet homme, dans son regard interrogateur, par l'inédit de cette figure double : « Et quarante ans plus tard, qu'avez-vous fait de ma mort⁶ ? ».

L'espace public

Ce qui intéresse l'artiste, ce qui suscite le dessin et le choix d'un endroit précis où le coller, c'est ce lieu porteur d'autre chose, qui n'est pas immédiatement perceptible. Cette chose invisible n'est pas là, *a priori*. Il y a un lieu d'avant le lieu, celui qui est à l'origine du lieu présent, qui le précède, première strate d'une mémoire qui disparaîtra

pour révéler l'invisible, qui devra s'effacer sans s'anéantir. Ce lieu est le fondement de tous les lieux à venir.

Dans l'œuvre d'Ernest Pignon-Ernest, le lieu n'est pas seulement un support, il est l'objet d'accueil d'une œuvre en mouvement, qui le subjectivera. C'est sans doute dans ce sens que les figures collées par Ernest Pignon-Ernest sur les murs de la ville accélèrent le devenir-sujet du lieu. Dans son geste, le lieu engendrant la figure devient la matrice-genèse de toutes les figures pré-existantes et à venir, béante à l'apparition, à la naissance d'une figure inédite, inouïe, autrement déjà-vue.

Le choix du lieu dans la démarche de l'artiste est délibéré : un lieu après le lieu, déjà habité, déjà vécu, un lieu-mémoire, superposition de voix, de sons, de paroles, d'histoires, de regards, pris dans la notion englobante d'un espace. Un dessin collé d'Ernest Pignon-Ernest réveille la sensation immédiate que quelque chose d'important est en train d'advenir, de s'ajouter à ce qui a déjà eu lieu, dans l'espace-temps signifié. Le signe a *effracté* le lieu, entrouvert une page-papier de son histoire, somme de toutes les histoires contenues. Sur les pierres, les dalles, les parois, les figures d'Ernest Pignon-Ernest tissent un voile, qui accentue le mystère intrinsèque au lieu même et qui finit par le laisser entre-voir. La figure maintient cette part de non-dit dans l'ombre, dans un repli de son corps. Toute la ville suinte de ces figures, coffre-fort de tous les secrets qui affleurent aux yeux de ceux qui s'arrêtent et les scrutent. La figure, à son tour, tait au regard ce qu'elle enclot. Quand elle disparaît, subsiste l'empreinte, le lieu transformé, doublement signifiant : cette $\chi\acute{\iota}\rho\alpha$ qui relancera la parole à venir.

Le lieu en soi est clos, bordé, fini, mais il reste ouvert à l'autre. Peut-il être infiniment en devenir ? Matériellement, il peut être circonscrit, fermé, défini. Ontologiquement, il est infini, par la mémoire qu'il porte et qui l'habite depuis sa création. Il était sans limites bien avant d'être investi par la main de l'Homme et même avant son existence visible et tangible. Ce lieu reste toujours à redéfinir. Il suffit de l'envisager autrement. Il renvoie à ce mouvement pendulaire : cette oscillation entre le dedans et le dehors de l'œuvre, au-delà de toute limite physique et géographique. La figure focalise le regard, l'attention sur un point précis du lieu.

La ville-cité au sens grec est infinie, multiple. Elle surgit de terre, elle fait désormais surface, elle est sur cette terre, capable de l'avaloir à nouveau, de la ramener à son commencement, puisque c'est sans fin. La ville est cet espace paradoxalement sans limites, en train de s'achever, sans jamais y parvenir vraiment.

Le principe même du *Street Art* est une autre façon de faire œuvre dans le monde de l'art, traditionnellement figé dans les galeries et les musées. Cette pratique artistique s'adresse au tout grand nombre, sans requérir de démarche préalable pour se rendre dans un espace fermé, souvent perçu comme élitiste. Nul besoin de sonner, de montrer patte blanche ou d'acheter un billet. Il s'agit pour l'œuvre d'une reconnaissance publique, immédiate – pas celle d'un petit groupe de collectionneurs privilégiés à la tête du marché de l'art contemporain ou de visiteurs captifs-. Ernest Pignon-Ernest revendique l'accès démocratique à l'art, tout en maintenant le cap de l'exigence et de

la rigueur dans la création et la réalisation de l'œuvre d'art.

Le parcours, un processus de répétition déclinée dans un espace élargi

Mes images tracent un parcours qui a une signification dans la ville et chaque lieu y joue un rôle symbolique⁷.

Dans les lieux ouverts, dans l'espace public, les figures procèdent de l'apparition. Elles se répètent, identiques ou différentes. Elles se succèdent dans la fluidité d'une narration propre à chaque parcours. Pas de plan, aucune indication, aucun tracé. Ernest Pignon-Ernest confie à son propre regard, à sa perception première des vibrations du support, le choix du lieu qui fera sens, dans lequel ses figures se laisseront traverser, écartier par l'espace d'un lieu à l'autre, sans jamais tomber dans l'oubli. La figure suivante apparaît dans les persistances de la précédente. La différence spatiale *déplace et déguise*, renvoie à l'autre, *fait revenir*.

1. Le processus de **répétition** individuelle, de l'apparition d'une première figure à une autre figure identique, ailleurs, dans une dramaturgie unique de l'instant, variable dans le temps, glisse dans un processus de répétition universelle. La répétition répond à ce mouvement de rotation, de déplacement dans le temps synthétique du présent, en effaçant sur le moment l'avant et en taisant l'après. C'est l'apparition *hic et nunc*, en un temps et un lieu uniques, une apparition théâtrale. Les parcours tracés par les figures sont horizontaux, longilignes et s'achèvent en une forme circulaire, avec un recommencement possible, dans la réminiscence des figures. Ce n'est qu'après avoir aperçu trois ou quatre figures identiques que le rapprochement s'impose de soi.

La répétition, *puissance du langage*, sous-tend en permanence le trajet de la figure identique, réitère l'impression première, pourtant modifiée par la dramaturgie instantanée du lieu. En présence d'une figure identique à chaque fois renouvelée, le saisissement peut-il se reproduire ?

Les figures se succèdent, se ressemblent, se répètent dans des lieux différents. Chaque figure existe simultanément dans des regards différents. « La répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change quelque chose dans l'esprit de qui la contemple⁸. » Selon David Hume, il existe deux espèces de perceptions humaines : les impressions et les idées, pâles copies des impressions. L'impression, la première fois que la figure est perçue, est déconcertante. Elle frappe l'esprit qui la regarde, qui l'inscrit dans sa mémoire. La deuxième fois, la mémoire de la chose déjà vue affaiblit, dédramatise le saisissement premier. A ceci près que chaque fois qu'Ernest Pignon-Ernest colle un dessin sur un mur, qu'il fait cohabiter une figure identique dans des lieux différents d'une même ville, il la fait apparaître dans une dramaturgie variable, qui ravive la première impression, provoque un temps d'arrêt, un saisissement peut-être amoindri, mais réel.

Pour exemple, le deuxième parcours réalisé par Ernest Pignon-Ernest à Naples en 1990, *Images de femmes*. Plus précisément, la figure de *la donna col lenzuolo*, collée à plusieurs reprises dans la ville.



Naples, *Donna con lenzuolo*, (femme avec drap). 1990.



Naples, *Donna con lenzuolo* (femme avec drap), 1990.

Un enfant court. Il sort d'un rai de lumière. Il fuit le soleil, on dirait. Ses pieds ne touchent déjà plus le sol, les dalles noires, rugueuses. Il vole. Il n'est plus dans le plein feu du croisement des ruelles, là où le ciel s'élargit, où il laisse le feu de midi s'abattre, là où les gens ne s'attardent pas, ne prennent pas le temps de se saluer. L'enfant s'éloigne, de dos. Au coin de la rue, une silhouette de femme en papier secoue un drap presque blanc. Elle se tient sur le seuil d'une porte invisible, entre deux linteaux de pierre. Derrière elle, un trou noir, prêt à l'absorber. Au-delà d'elle, le vide. Pas tout à fait le néant, puisqu'il y a la profondeur du noir, l'absence de lumière. Ou peut-être est-ce cette profondeur des entrailles de Naples, la città-madre, Naples, la ville-mère, à l'histoire ponctuée de figures féminines: de la Sibylle de Cumès à Sainte-Lucie, de la Madone, mère du Christ à celle des Sept Douleurs ou encore à toutes celles du Caravage...

Au même moment, à d'autres endroits, dans la même ville, une même femme plie un drap, un linceul blanc sur fond noir. Elle surgit d'une autre porte, sous les arcades du marché déserté, appuyée à un pilier grisâtre, à l'angle d'une autre rue, où jouent

d'autres enfants. Elle tend aux passants dans la rue ce drap, comme une toile encore vierge. Inlassablement, elle se tient sur le seuil, dans l'ouverture de la porte, entre le dedans et le dehors. Toujours sur le point de dire, de faire... Elle ne peut se résigner à se laisser absorber par l'obscurité juste derrière elle, à être mise au silence.

2. La **déclinaison** de chaque figure prend effet à chaque lieu, sur chaque mur, véritable palette de l'artiste, à chaque moment, à chaque changement de lumière, d'éclairage de la figure. Et aussi à chaque changement de décor. Le matin de la révélation de l'œuvre dans la rue ne ressemblera à aucun autre matin. Faire l'expérience de passer au même endroit à la même heure d'un autre jour, c'est éprouver la répétition de la différence, de la modification de la figure par le temps qui se déroule, pas seulement celui qui fuit, mais aussi le climat, la pluie, le vent, le soleil qui brûle et dessèche, auquel rien n'échappe.

Au regardeur d'accepter de se laisser aspirer et de traverser la forme pour accéder à un ailleurs de la figure, accepter de l'abandonner, de la perdre. La figure s'absente irrémédiablement, disparaît. Plus tard, plus loin, une rencontre avec un autre dessin ravivera la mémoire des figures déjà croisées, disparues, parfois ressuscitées.

Le parcours de chaque figure n'intime pas un ordre précis dans la déambulation. Le dessin est affranchi de toute chronologie, parce qu'il parle du temps présent dans l'espace.

La figura figurans

Le dessin est une ligne active⁹.

Dans « Le plaisir au dessin¹⁰ », Jean-Luc Nancy développe l'idée de la forme dans un rapport à l'outre-forme, d'une forme poussée jusqu'au contact de l'informe. La forme est en devenir, le trait se suspend pour se relancer dans l'achèvement inaccompli du dessin, de la *forma formans*, de la forme en train de se former. De même, la figure est toujours suspendue dans un temps avant celui de la présence, de l'apparition formelle dans un espace choisi par l'artiste, apparemment accomplie dans l'œil de celui qui la regarde. Cette figure pourrait-elle être poussée jusqu'à toucher *l'in-figure* ? S'agirait-il alors d'une figure sans figure, comme d'une forme sans forme ? D'une figure qui ne figurerait plus, au-delà des traits du dessin ? Ou bien qui ne figurerait pas en l'absence de la situation qui la mettrait en mouvement pour faire œuvre ?

La fonction de la figure dans l'espace

Le choix des lieux à habiter n'est pas laissé au hasard. Il est dicté par la figure qui fera corps avec lui. Chaque lieu public, ouvert à tous et gratuit, possède son potentiel signifiant. La figure, dans sa fonction narratologique, fait émerger le sens même du lieu inhérent à elle. Elle provoque le regard, qui prend appui sur elle, traverse le support pour tenter d'accéder à ce qui a précédé son apparition. Les murs recèlent une histoire souvent indéchiffrable à nos yeux, inénarrable dans leur mise à nu. Décelée par la

figure comme un secret levé, elle s'inscrit dans la mémoire de chacun, nouvellement interprétée. La forme dessinée naissante au regard d'autrui se laisse apprivoiser. Elle se met à parler. La forme ne fait pas penser à, elle est ce qu'elle signifie pour chacun dans le geste posé par l'artiste. « Elle ne représente pas, elle est ce qu'elle représente¹¹. » Elle figure l'instant de son apparition. Elle affirme son être là, face au regardeur possible, cet autre qui la révèle dans une pleine existence.

L'espace exalté

L'exaltation d'un espace par la présence de la figure est réelle dans le geste de création propre à Ernest Pignon-Ernest, dans son propre mouvement au moment du collage, dans le mouvement insufflé au corps immobile dans le regard du passant. L'espace à l'origine de l'œuvre d'art induit la relation intime entre l'artiste, la figure et le lieu, entre la figure, le lieu et les regardeurs.

« Faire œuvre des situations »

Chaque lieu impose sa propre dramaturgie, soumise aux règles de la narration qui régissent son histoire profonde, aristotélicienne dans le fait même qu'elle repose en permanence sur des rapports de causalité, sur les conflits qui la sous-tendent¹². Entre l'espace physique géographique immédiat de la rue et l'espace dramaturgique, constitué de tous les éléments instantanés, – l'univers sonore, des cris d'enfants, des voix de femmes qui s'interpellent d'une fenêtre à l'autre en étendant le linge, d'hommes qui s'apostrophent, des odeurs qui montent des pavés, qui transpirent des murs, des couleurs qui s'entrechoquent – l'artiste saisit le point déclencheur d'une narration filée par la figure d'un espace à l'autre.

L'espace exalté peut se déployer sous le regard du passant consentant. Cet espace de fiction ponctuelle initie l'œuvre d'art en son lieu de commencement. Il est un élément d'illusion rattaché au contexte signifiant, immédiatement identifiable par les référents culturels et historiques propres à chacun.

De l'exaltation à la sublimation de l'espace

Un geste exaltant

« Le sens du geste n'est pas donné, mais compris, c'est-à-dire ressaisi par un acte du spectateur¹³. » Cet acte peut être le regard, le fait de re-garder, de saisir à nouveau. Le geste adviendrait-il pour combler le vide qui se propose spontanément, pour combler un manque naturellement insupportable, dire et faire sentir ? Le geste fait apparaître la figure (*Erscheinung*), dans le doute persistant de la réception possible. Dans ce mouvement d'apparition, il l'impose à la vue, elle est là (*Darstellung*)¹⁴. Sa présence gomme l'absence, la renvoie en arrière-plan. Elle récupère le *logos* et fait « parler l'origine », « retrouver la nudité de la parole première », comme la Sibylle dans *Une voix venue d'ailleurs* de Maurice Blanchot. Cette Sibylle de Cumès, qui inlassablement répète pendant mille ans ce qui n'est pas entendu maintenant. La figure collée par Ernest

Pignon-Ernest serait donc parlante.



Rome, Caffè Tevere à Ponte Testaccio, *Pier Paolo Pasolini*, juin 2015.

Il n'est pas question ici de comprendre la forme ni le geste qui l'a engendrée, mais de se laisser traverser par elle pour accéder à la parole du mur, au-delà du mur, dans un temps qui reste ignoré du regardeur avant que la forme ne soit apparue dans cet espace investi par elle. Le geste induit un temps au-delà de l'espace, un temps en soi détenteur d'une mémoire inaccessible en l'absence de la figure, en l'absence du regard qui, à son tour, traverse la figure et entend le silence du mur. Le regardeur le perçoit, le déchiffre dans cette perception première, dans cette sensation qui le submerge. Pour percer ce que dégage la figure, ce que le regardeur en voit au-delà de la forme dessinée, il faudra remonter à l'origine, au « silence primordial¹⁵ », dissimulé sous le bruit des paroles, l'en-deçà du logos ; décrire « le geste qui rompt le silence ». Ce geste par lequel Ernest Pignon-Ernest fait parler le mur, muet jusqu'alors à nous, regardeurs distraits.



Rome, Via della Scala, *Pier Paolo Pasolini*, juin 2015.

C'est ici qu'intervient la notion temporelle dans l'œuvre.

La durée d'existence de la figure dépend de son exposition aux éléments naturels et parfois à une détérioration volontaire de l'être humain. Le caractère fragile de l'œuvre, la menace de disparition plus ou moins immédiate qui pèse sur elle et l'absence proche renforce la présence du mur, du lieu. L'état d'urgence inhérent au surgissement de la figure dans la rue renvoie à un sentiment de totale impuissance quant à sa disparition annoncée. C'est la première règle de l'œuvre, qui ouvre sur l'espace dans la rue, qui renforce le support-mur dans son incontournable nécessité d'avoir été choisi pour accueillir la figure, pour la faire exister au regard. On peut dire que l'exaltation éphémère de l'espace participe également à cette double sublimation : le manque laissé par la figure en disparaissant ne saura être comblé, mais pourrait sublimer l'espace augmenté le temps de la figure.

Au geste sublimant le mur viendrait se superposer un regard tout aussi sublimant.

Le regard sublimant

La réception des œuvres varie selon les lieux d'exposition, selon le « dehors », la rue, et le « dedans », une galerie, une église, un centre d'art ou un musée. C'est d'autant plus vrai quand il s'agit d'œuvres de la rue, photographiées, exposées en galerie ou en

musée et que le regardeur est captif ou ne l'est pas. L'immédiateté de l'approche dans la rue, l'inattendu et l'inouï suscite parfois l'effroi, la sidération jusqu'à ce que le regardeur se laisse happer et pénétrer par le mystère dissimulé dans la forme du dessin, qu'il aille jusqu'à traverser la figure pour atteindre le mur et bien au-delà.

La réception de l'œuvre est rendue possible à partir de l'exaltation de l'espace - on entend ici l'espace public, la rue -, qui se mesure à l'aune des regards, de l'intensité provoquée par l'image, du ressenti et de l'émotion éprouvés par le regardeur. L'aiguïsement des sens par les traits du dessin, la convocation de l'être tout entier dans l'effet-miroir, en présence de la figure, face à cet autre, qui élargit l'espace dans le lieu même où advient l'apparition, contribuent à exalter infiniment l'espace jusqu'au moment de la disparition inéluctable, partielle ou totale, de la figure. La mémoire prend alors le relais. Elle persistera dans la sublimation du lieu par l'œuvre, dans le rappel de sa beauté, dans son absence. Malgré l'éphémère de la figure, propre au théâtre, urbain ou pas, une permanence relative et distanciée est assurée par la transmission photographique et cinématographique ou par les témoignages des regardeurs.

En collant dans la rue, sans jamais signer ses dessins, Ernest Pignon-Ernest démythifie l'œuvre d'art, la dédramatise, la ramène à une sacralité originelle, populaire. En raptant le regard consentant du passant, il ramène aussitôt celui-ci au rang de personnage en situation, dans un espace poétiquement figuré, un théâtre urbain à lui nouvellement révélé, dans sa plus grande infinité.

(Rirra21, Université Paul Valéry)

Notes et références

¹ Fragment de la lettre adressée par Karin Espinosa à Ernest Pignon-Ernest le 28 octobre 2013.

² Bernard Salignon, *Où l'art - l'instant - le lieu*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2008, p.143.

³ Martin Heidegger, *Remarques sur art-sculpture-espace*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2009, p.24.

⁴ Les fragments en italiques dans le texte retracent mes impressions et sensations personnelles face aux œuvres d'Ernest Pignon-Ernest. Ces récits constituent la base de la réflexion esthétique.

⁵ Les photographies qui illustrent cet article sont reproduites avec l'autorisation et l'aimable courtoisie de l'artiste

⁶ Transcription des paroles d'Ernest Pignon-Ernest prononcées à l'occasion du collage en mai 2015 à Rome.

⁷ *Ibidem*, p.39.

⁸ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 2014, p.96.

⁹ Élodie Vitale, *Le Bauhaus de Weimar : 1919-1925*, Bruxelles, Pierre Mardaga, p. 159.

¹⁰ Jean-Luc Nancy, *Le plaisir au dessin*, Paris, Éditions Galilée, 2009.

¹¹ Claude Régy, *Dans le désordre*, Arles, Éditions Actes Sud, 2011, p.166.

¹² Ernest Pignon-Ernest, *Faire œuvre des situations*, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon (Collection Entre-Vues), 2009.

¹³ Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.225.

¹⁴ *Ibidem*, p.323.

¹⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard (Tel), 1945, p.224.