Maïakovski, Rimbaud et C^{ie} : Ernest Pignon-Ernest affiche les poètes

Catherine Soulier
Laboratoire RIRRA21, Université Paul-Valéry – Montpellier 3

« [. . .] phares *qui êtes aux cieux, images. »*
(Pierre Michon, *Rimbaud le fils*)

« Il n'y a de littérature que s'il y a des écrivains. Il n'y a d'écrivains que montrables [1] » écrivait naguère Jean-Marie Gleize. Or montrables, les poètes le sont-ils encore en France, eux qui semblent aujourd'hui peu montrés ? Les grands médias, on le dit souvent, leur préfèrent les chanteurs – incarnation plus tendance du vieux maudit – et, s'agissant des écrivains, les romanciers à succès ou les philosophes à la mode. Ne passant pas sauf exception à la télévision, les poètes seraient voués à l'invisibilité. Encore faut-il sans doute distinguer entre les vivants – absents ou presque de l'espace public – et les morts, auxquels une place est parfois consentie : un téléfilm, un dossier à l'occasion d'un anniversaire, la recension, dans un périodique, d'une récente biographie et voilà que reviennent s'offrir aux regards tel visage et tel corps.

Il est, de surcroît, pour ces poètes défunts, d'autres modes plus singuliers de revenance : depuis plus de quarante ans, Ernest Pignon-Ernest, qui intervient dans et sur l'espace urbain en y collant de grands dessins, originaux ou sérigraphiés, a consacré une part non négligeable de ses interventions à des poètes disparus. Parfois mêlés à d'autres personnages marquants de l'histoire intellectuelle et artistique comme dans le mural de Belfort (1988), ils surgissent plus souvent dans des parcours spécifiques. En noir et blanc, toujours ; toujours grandeur nature. Ainsi l'artiste ressuscite-t-il ces figures défuntes, payant sa dette à ceux « qui ont joué un rôle déterminant » dans sa formation intellectuelle et qui, à l'en croire, sont « plutôt les poètes » vers lesquels il est « allé plus naturellement [2] » que vers les philosophes et les romanciers.

1. Jean-Marie Gleize, « Costumes », dans *Altitude zéro. Poètes etcetera : costumes*, Paris, Java, 1997, p. 9. Repris dans *Sorties,* Questions théoriques, « Forbidden Beach », 2009, p. 35.

2. Ernest Pignon-Ernest à Marcelin Pleynet, dans Marcelin Pleynet, Ernest Pignon-Ernest, *L'Homme habite poétiquement. Entretiens*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 36.

En 1972, Maïakovski vient hanter la ville d'Avignon dont le festival programme cette année-là le ballet *Allumez les étoiles*, inspiré par sa vie à Roland Petit. Il s'agit pour Pignon-Ernest de répondre par l'image à ce qu'il perçoit comme une tentative de détournement ou de récupération, bref une trahison. Le poète soviétique est portraituré en pied, de trois-quarts face, le bras droit le long du corps, le gauche légèrement replié pour permettre au pouce de se glisser dans la ceinture, écartant la veste et révélant ce que l'on suppose être la crosse d'une arme ; à gauche de sa très haute silhouette puissamment verticale figurent la reproduction en français du poème *Ordre n° 2 à l'armée de l'art*, disposée en colonne étroite, et, tout en bas, la signature réduite au seul patronyme : « Maïakovski. »

En 1978, réponse à une modeste péripétie de la vie politique française (la dégradation en slogan électoral de l'injonction « Changer la vie[3] »), c'est Rimbaud qui s'affiche à Paris, sur la route et à Charleville. Le poète apparaît avec le visage de ses dix-sept ans tel que l'a immortalisé la célèbre photographie de Carjat. Mais alors que celle-ci ne laisse voir que le buste, l'adolescent est campé en pied comme Maïakovski, immobile, le bras droit abandonné le long du corps, le bras gauche replié, la main tenant négligemment un baluchon posé sur l'épaule. Rimbaud routard (Paul Veyne), Rimbaud trimardeur (Michel Onfray). Rimbaud en jean, on l'a souvent dit ; mais à condition de préciser, comme le fait Pignon-Ernest lui-même, que ce jean est « aussi le pantalon dessiné par Verlaine et Régamey[4] ». Rimbaud, donc, de son temps et du nôtre, l'image étant conçue, au dire de son auteur, pour faire songer à la marche, à l'errance, « à Kerouac, Ginsberg, Dylan[5] ».

En 1980 à Certaldo, la ville natale de Boccace où Pignon-Ernest avait été invité à travailler, la laideur d'une industrialisation sauvage « dégradant de façon irréversible ce paysage » – si proche par ailleurs de ceux que représentent les peintures du Quattrocento – suscite la pensée de Pasolini, de « son combat contre tout ce qu'il appelait la nouvelle barbarie[6] ». Il en résulte, cette fois, deux images. La première inspirée du saint Barthélémy écorché que Michel-Ange a placé au centre du *Jugement dernier* de la Chapelle Sixtine fait apparaître la tête du poète cinéaste au milieu de la dépouille sanglante, en lieu et place de ce que certains historiens de l'art ont identifié à un autoportrait du peintre. La seconde montre Pasolini nu, crucifié à l'envers tel un Christ inverse – la référence à la crucifixion de Pierre n'ayant été, de l'aveu du dessinateur, perçue qu'*a posteriori*[7]. La tête, ceinte d'un bandeau de toile, est celle du disciple de Giotto que le réalisateur incarne dans son *Décaméron*.

En 1981 à Santiago du Chili où Ernest Pignon-Ernest, invité, s'était rendu non sans réticences sur le conseil des artistes chiliens exilés, c'est Pablo Neruda qui vient occuper les murs. En pied, comme Maïakovski et Rimbaud, le visage grave, la silhouette massive, vêtu d'un grand poncho clair « parce que, déclare l'artiste, ce vêtement signi-

3. Voir la déclaration de Pignon-Ernest à Marcelin Pleynet, *ibid.*, p. 66.
4. *Ibid.*, p. 62.
5. *Id.*
6. *Ibid.*, p. 70.
7. Ernest Pignon-Ernest précise ainsi à Élisabeth Couturier que « l'image du crucifié public, du "crucifié à l'envers", s'[est] imposée à [lui] comme une évidence, au point que ce n'est qu'une fois le dessin terminé qu['il] a pensé à saint Pierre qui ne s'estimait pas digne d'être crucifié comme le Christ » (*Ernest Pignon-Ernest*, Paris, Éditions Herscher, 1990, p. 110).

fie à la fois le peuple et l'Amérique latine », et sans doute aussi parce qu'il contribue à faire du poète une « figure tellurique qui traverse le temps comme les statues de l'île de Pâques [8] ». Une figure résistante contre laquelle la dictature ne peut rien.

En 1988 à Naples, Pasolini reparaît, associé à Caravage, dans une image inspirée du *David et Goliath* du peintre italien où le triomphateur – pour lequel un jeune Napolitain a servi de modèle – tient dans la main gauche la tête tranchée du Caravage et dans la main droite, main invisible dans le tableau matriciel et restituée par emprunt au « provocant *Amour profane* [9] », une seconde tête : celle de Pasolini ceinte du bandeau qu'il porte dans *Le Décaméron*. En 1995, toujours à Naples, cette tête émaciée, bandée, revient encore, dans la série des variations sur le motif de la Véronique, où Pignon-Ernest remplace parfois la Sainte Face, au centre du drapé sérigraphié, par d'autres figures dessinées à la pierre noire : un crâne en guise d'allégorie de la mort, la tête de Méduse, celle du Caravage ou le plongeur de Paestum etc.

En 1997, à Ivry-sur-Seine, dans la buanderie désaffectée de l'hôpital Charles-Foix, on voit sourdre des murs l'image d'Antonin Artaud : d'une part une série de portraits de la face ravagée du revenant de Rodez, maigre, les joues comme avalées par sa bouche édentée, le regard fixe, et, d'autre part, un homme nu de dos qui se plante un crayon entre deux vertèbres en une sorte d'étrange rituel, une acuponcture magique où l'instrument de l'écriture remplacerait les aiguilles de la médecine chinoise. À droite de cette figure inspirée d'une photographie où Artaud assis appuie un crayon sur un point douloureux de son dos, une citation du grand dessin fait à Rodez, *L'Homme et sa douleur*, dont on reconnaît l'assemblage insolite d'éléments organiques et les constructions de clous, lesquelles, détachées de l'ensemble d'origine et plus ou moins défaites, essaiment par ailleurs sur les murs.

En 2001, à Paris, rue Adolphe-Adam, au dos du Théâtre de la ville, à l'emplacement de l'ancienne rue de la Vieille-Lanterne où l'on avait trouvé Nerval pendu à une grille au terme de « la nuit [...] noire et blanche » du 26 janvier 1855, un grand dessin à la pierre noire montre un Robert Desnos désancré du sol, emporté dans un mouvement incertain que la critique a parfois dit de vol mais qui est aussi bien de plongée, possible réminiscence de celui qui anime le saint dans l'un des panneaux du *Retable de Sant'Agostino* de Simone Martini [10]. Le poète tient de la main droite une étoile de mer enfermée dans un bocal (celle-là même qu'il possédait et qui figure dans le film de Man Ray) ; de la gauche, à bout de bras, il brandit un portrait en buste de Gérard de Nerval. Alentour, se multiplient les images d'un gant de femme cloué au mur, souvenir du gant que la Mystérieuse abandonne, dans « Les espaces du sommeil », à celui qui baise sa main ou, plus sûrement, écho de ceux, proliférants, qui naissent de la métamorphose des feuilles arrachées aux arbres des Tuileries dans la séquence inaugurale de *La Liberté ou l'Amour !* quand Louise Lame, en marche devant le narrateur, se défait peu à peu de ses vêtements depuis les gants jusqu'au manteau de fourrure, dernier voile de sa nudité.

8. E. Pignon-Ernest à Élisabeth Couturier, *ibid.*, p. 103.

9. Déclaration de E. Pignon-Ernest à Marcelin Pleynet, dans M. Pleynet, E. Pignon-Ernest, *L'Homme habite poétiquement*, *op. cit.*, p. 71.

10. Le rapprochement est proposé par Marie-Paule Berranger, « Le peintre, mémoire des poètes disparus », dans *Écrire, ou la présence du passé*, sous la direction de G. Gengembre, F. Meier et F. Wild, Caen, Presses universitaires de Caen, 2012, p. 228.

En 2009, en divers lieux de Ramallah, dans la ville ancienne à Naplouse, à Bethléem sur le mur qui entoure le tombeau de Rachel, au *check point* de Qalenda, à Jérusalem, Mahmoud Darwich se dresse, très souvent dans des ruines. Parfois accompagné de quelques vers calligraphiés, il s'offre aux regards debout, les bras le long du corps, tenant dans la main gauche un feuillet ou une plaquette. Dans le kibboutz construit sur les ruines de son village natal, Birwah, la même image est collée à l'horizontale sur un rocher plat.

En 2013, Desnos revient dans un parcours plus spécifiquement dédié à Louise Lame. Dans la nuit du 13 au 14 novembre, Ernest Pignon-Ernest a en effet collé à trois reprises, à l'entrée du jardin des Tuileries, sous les arcades de la rue de Rivoli et rue de Mondovi, une image érotique plus grande que nature où le poète debout, vêtu d'un costume sombre, est chevauché par sa scandaleuse héroïne, nue, tenant à la main gauche un gant de peau. Si le visage de Robert le diable reste invisible, masqué par la silhouette féminine acrobatiquement juchée sur lui, les lunettes dans sa main droite et le motif de l'étoile de mer qui marque sa cravate assurent son identité. Comme si l'image accomplissait les désirs du narrateur de *La Liberté ou l'Amour !* en lui permettant d'enfin « plong[er] [sa] tête dans les ténèbres des cuisses », quand, lors de son errance nocturne dans le sillage de Louise Lame, il n'avait pu l'enfouir que dans le « pantalon » de la jeune femme, tout imprégné de son odeur intime.

Enfin, en 2015, pour le quarantième anniversaire de la mort du poète, à Rome, à Ostie, à Matera et à Naples, dans « des lieux qui ont un lien avec sa vie, son œuvre écrite ou filmée [11] », surgit une dernière image de Pasolini. Celui-ci, en pantalon, pull et blouson de cuir, est debout, bien planté sur ses jambes légèrement écartées ; il fixe le passant d'un regard inquisiteur ; dans ses bras, un cadavre aux yeux clos, son propre corps défunt, à la fois tel que peuvent le donner à voir d'ultimes photographies – on retrouve notamment le jean et le débardeur que portait alors l'écrivain et jusqu'au mouvement du maillot remonté, laissant nu le ventre – et dans une posture très proche de celle que prend dans les bras de Mbuyiselo Makhubu le corps d'Hector Pieterson, jeune noir tué en juin 1976 à Soweto par la police sud-africaine, dont la photographie, devenue le symbole de la lutte contre l'apartheid, a servi de modèle à la Pietà africaine collée par Pignon-Ernest à Soweto en 2002. Dans cette nouvelle variation sur un cliché photographique porteur d'inévitables réminiscences culturelles, Pasolini, dédoublé, devenu son propre fils, offre sa mort à la méditation du passant.

Maïakovski, Rimbaud, Pasolini, Neruda, Artaud, Desnos, Nerval, Darwich [12]. Des poètes, même si tel ou tel est aussi dramaturge, cinéaste, homme de radio, dessinateur. Mais pas n'importe lesquels : des poètes « témoignant d'expériences existentielles extrêmement fortes [13] » ; des poètes qui ont pris des risques dans l'écriture et dans la vie. Poètes révoltés ou révolutionnaires, dressés contre le vieil ordre bourgeois. Poètes exilés, internés – dans les asiles où l'on renferme la folie, ou dans les camps de

11. E. Pignon-Ernest, « Si je reviens », *Dans la lumière déchirante de la mer. Pasolini assassiné*, Arles, Actes Sud, 2015, p. 77.

12. À cette liste on pourrait ajouter le nom de Jean Genet, puisque Pignon-Ernest a réalisé à Brest en 2006 un parcours dédié à cet auteur. Mais la figure masculine placée au centre de la sérigraphie se laisse mal identifier à un portrait de l'écrivain.

13. M. Pleynet, dans M. Pleynet, E. Pignon-Ernest, *L'Homme habite poétiquement*, *op. cit.*, p. 10 et p. 86.

concentration du régime nazi – ; poètes assassinés ou suicidés. Maïakovski, « double mètre » futuriste en blouse jaune, « nuage en pantalon », chantre de la révolution soviétique et amant meurtri pour qui « la barque de l'amour s'est brisée contre la vie courante », suicidé d'un coup de revolver au cœur le 14 avril 1930. Rimbaud, « homme aux semelles de vent », Voyant, météore au ciel de la poésie, « amputé vivant » de cette dernière, explorateur et trafiquant ; puis retour pour une autre amputation – sans métaphore cette fois – et la mort à l'hôpital en 1891. Nerval, le Desdichado, à jamais marqué du « soleil noir de la mélancolie », interné dans la clinique du D^r^ Blanche, suicidé en 1855 rue de la Vieille-Lanterne. Artaud, le Mômo, revenu en 1946 de neuf années d'internement pour mourir deux ans plus tard, détruit par la vie asilaire, par l'abus du chloral, par le cancer. Pasolini le sulfureux, « l'enragé [14] », trop franciscain pour les marxistes, trop marxiste pour les chrétiens, homosexuel avoué de surcroît, assassiné dans la nuit du 1^er^ au 2 novembre 1975 à Ostie, massacré à coups de planche, puis écrasé par une voiture, sans que les circonstances de cette mort, crime crapuleux d'un *ragazzo* ou crime commandité, aient jamais été élucidées. Pablo Neruda, « sorti du roc et de la boue », à lui seul tout le Chili, mieux : toute l'Amérique latine révolutionnaire. Mahmoud Darwich, la voix de la Palestine occupée et celle, déchirée, de l'exil. Desnos, le « dormeur formidable » du surréalisme naissant aux paupières lourdes sur ses yeux si clairs, l'amant éperdu et douloureux de la Mystérieuse, le Résistant des années noires de l'Occupation, le déporté, mort du typhus à Terezin le 8 juin 1945…

Autant de figures mythiques. Autant d'icônes possibles de la poésie conçue à la fois comme travail verbal et comme expérience vitale, le refus de la « vieillerie poétique » s'y révélant inséparable du rejet du vieux monde, la quête de formes neuves indissociable de l'instinct de révolte ou de l'élan révolutionnaire.

À de tels poètes – « ceux de la poésie vécue [15] » – la rue convient, qui est le véritable lieu des images d'Ernest Pignon-Ernest. Toujours élaborées en fonction d'un espace urbain précis qui commande parfois des effets de distorsion graphique, elles doivent y prendre place pour former avec lui l'œuvre à proprement parler. En conséquence, jamais le portrait n'est serti d'un cadre, contrairement à ceux, picturaux ou photographiques, qui s'exposent aux cimaises des musées ou des galeries. La feuille où il s'inscrit adhère au mur comme une peau ; et, pour faciliter l'insertion de l'image dans le lieu choisi, Pignon-Ernest la prépare assez souvent en découpant ou déchirant des fragments du papier. Dans le dernier portrait de Pasolini, collé en 2015, ce sont les jambes, l'arrondi de l'épaule, la ligne du cou et la tête inclinée du cadavre qui sont ainsi partiellement détourées. « Trop de blanc autour des formes empêche la figure de faire corps avec le mur [16] », dit l'artiste. Et, oui, c'est bien cela. L'effigie cherche à *faire corps*, dans tous les sens de l'expression – y compris le plus plein. À produire un effet de présence par quoi les poètes défunts puissent revenir dans les lieux qui

14. *Pasolini l'enragé* est le titre du documentaire réalisé par Jean-André Fieschi pour la collection « Cinéastes de notre temps ».

15. C'est le titre de l'exposition Ernest Pignon-Ernest qui s'est tenue au musée de Charleville du 27 juin au 27 septembre 2015. Ce sera celui d'un livre conçu en collaboration par Ernest Pignon-Ernest et André Velter dont la parution est prévue pour mars 2017.

16. Propos rapportés par Karin Espinosa, « Au fil des murs », *Dans la lumière déchirante de la mer. Pasolini assassiné*, *op. cit.*, p. 25.

les ont accueillis vivants. Hommes parmi les hommes qui les côtoient, attentifs ou indifférents, admiratifs ou hostiles.

Mêlés aux vivants mais différents d'eux. Car le noir et blanc du dessin qui tranche violemment sur la polychromie urbaine déréalise en partie le portrait, interdit que l'effet de trompe-l'œil, autorisé par la grandeur nature de l'image et par les procédés techniques destinés à permettre son insertion dans l'espace tridimensionnel de la ville, ne soit parfait. Quelle que soit la précision du détail, les images s'affichent comme images. Images d'ombres, sans doute, revenues comme telles au milieu des vivants, mais distinctes des silhouettes obscures impressionnées sur les murs d'Hiroshima par la déflagration atomique qu'Ernest Pignon-Ernest a reproduites au pochoir pour l'une de ses toutes premières interventions. À la différence de ces traces d'êtres désintégrés, les ombres des poètes, doubles identifiables de ceux dont elles gardent mémoire, sont ostensiblement faites de papier et d'encre, matière même de l'imprimé. Et si le noir n'est pas toujours de l'encre (les dessins originaux sont tracés au fusain ou à la pierre noire), le papier utilisé par Pignon-Ernest est la plupart du temps celui où s'impriment les quotidiens, dont l'artiste dit récupérer les chutes restées vierges à la sortie des rotatives. Papier journal pour portraits d'écrivains, affaire d'imprimé donc, affaire d'écriture.

Non qu'il s'agisse en remplaçant les lignes de caractères par telle ou telle effigie d'entériner le fait que, dans la culture contemporaine, l'image tend à supplanter le mot, que la figure du poète – surtout lorsqu'il est possible de l'ériger en martyr de son art – compte plus que les poèmes, qui peuvent être sans regret réduits à quelques citations rebattues. Pareille indifférence au texte est étrangère à Pignon-Ernest. Lorsqu'il évoque ses portraits de poètes, l'artiste insiste toujours sur le fait qu'ils ne naissent pas seulement des nombreuses esquisses réalisées à partir d'images préexistantes – picturales, photographiques, cinématographiques – qui doivent assurer la ressemblance au modèle afin que celui-ci soit reconnaissable ; ils sont aussi suscités par sa longue fréquentation des œuvres elles-mêmes, dont il souhaite faire passer quelque chose dans son travail plastique.

Quelque chose mais quoi ? Il est très rare que les mots mêmes viennent s'inscrire dans ou à proximité de l'image : seuls Maïakovski et Darwich sont directement cités. Quand il y a citation, il s'agit la plupart du temps d'une citation iconique, autorisée par l'activité graphique ou cinématographique du poète. Trois des cinq portraits de Pasolini empruntent ainsi leur visage au *Décaméron* et le dos nu d'Artaud voisine avec une reproduction du dessin de Rodez *L'Homme et sa douleur*, tandis que l'étoile de mer en bocal, dans la main droite de Desnos est citation plastique du film de Man Ray auquel elle donne son titre. Mais *L'Homme et sa douleur*, c'est aussi une glose écrite recueillie dans *Suppôts et Suppliciations* ; et *L'Étoile de mer* est la vision cinématographique du poème éponyme transformé par Desnos en scénario. C'est dire que, si la citation verbale directe est rare, le texte n'en affleure pas moins, transposé dans un autre code, iconique. Personnage ou, plus souvent, objet surgi des pages du livre, posture du corps, inscription pariétale détournée par le voisinage de l'image collée, voire mémoire plus ou moins lointaine du lieu de collage, tout est bon pour faire *figure* des mots du poète.

Figure non illustrative, toutefois : le parcours Louise Lame, qui ne matérialise aucune scène préexistante de *La Liberté ou l'Amour !*, suffirait à le prouver. L'image fonctionne plutôt comme appelant ou aimant : elle tire après elle des fragments de texte pluriels, variables en fonction du regardant et du lieu de collage, quand elle ne suscite pas, de manière plus impressive, le souvenir global d'un imaginaire, d'un style, d'un rythme. Le Rimbaud routard de 1978 condense en lui tous les mots d'errance, depuis l'en-allée de « Ma bohême » jusqu'au « départ dans l'affection et le bruit neufs ». Mais il suffit qu'il apparaisse près de l'inscription « Assassins », reconnaissable bien qu'en partie effacée, pour que revienne le final de « Matinée d'ivresse », alors qu'une rencontre boulevard Saint-Michel fera plutôt résonner le provocant « Travailler maintenant, jamais, jamais je suis en grève » où l'écho de l'insurrection parisienne de 1871 se mêle à celui d'un plus proche mois de mai. Bien qu'il n'entre en interaction qu'avec un unique lieu, le dessin original ne constitue pas un dispositif d'aimantation textuelle moins riche. Le gant de femme cloué au mur dans le premier collage Desnos, en 2001, porte en lui, au-delà de tel vers des « Espaces du sommeil » ou de telle page de *La Liberté ou l'Amour !*, tout un imaginaire érotique à composante sadienne. Le mouvement même du corps, entre vol et plongée, s'il évoquait pour l'artiste la figure d'Hypnos et donc la période fondatrice des sommeils, rappelle la prédilection pour les images marines, le goût romantique du naufrage, la puissance océanique d'un verbe volontiers oratoire… Et puis, enrichissant encore le réseau mouvant d'allusions textuelles, il y a l'écho de la « Complainte de Robert le diable » d'Aragon, dont l'*incipit*, « Tu portais dans ta voix comme un chant de Nerval », semble avoir été transposé dans le domaine iconique par glissement du sonore – la voix et le chant – au visible – la main et le portrait.

Bref, loin de se substituer au texte qu'elle annulerait, l'image des poètes telle que la construit Ernest Pignon-Ernest en active la mémoire. Le poème, sous-jacent, substrat ou sous-sol du portrait de son auteur, est toujours prêt à remonter à la surface, par bribes. Comme peut l'être l'enfoui, géologique ou historique [17], ce non-visible avec lequel l'artiste dit travailler autant qu'avec le visible. Aussi pelliculaire soit-elle, l'image collée ouvre sa surface à une épaisseur ou une profondeur qui est autant celle, feuilletée, du livre que celle, stratifiée, du temps.

L'œuvre poétique ne se perd donc pas dans l'icône. Et l'on ne saurait sans injustice dire qu'elle s'y réduit par réification simplificatrice. S'agit-il d'ailleurs des icônes d'un culte de substitution ? Bien sûr, les références religieuses ne sont pas rares, en particulier dans les divers portraits de Pasolini : en saint Barthélémy écorché, en Crucifié de la société, en Sainte Face, en Christ mort d'une insolite Pietà, Pasolini a tout du martyr de la poésie. Et même si l'allusion chrétienne est moins directe dans la représentation d'Artaud en homme nu au crayon, elle se trouve explicitée par le cartel qui, accompagnant la photographie de l'œuvre au centre d'art de Bédarieux en 2015, porte en guise de titre le mot « stigmates », aux résonances ici plus religieuses que botaniques. Quant au vol ou au plongeon de Desnos, si l'on y perçoit, comme Marie-Paule Berranger, une allusion au tableau de Simone Martini, il en reçoit « toutes les

17. Par exemple la rue disparue de la Vieille-Lanterne désormais engloutie au dos du Théâtre de la Ville de Paris.

connotations de sacralité et de salut attachées au miracle du saint providentiel [18] »... à une réserve près : Desnos ne sauve pas Nerval ; il maintient seulement sa mémoire – et celle de son texte – si le geste de sa main gauche vise bien à empêcher l'affiche portant l'effigie de l'auteur des *Chimères* de se décoller du mur.

Comme le suggère cette mise en abyme d'un portrait à demi-collé ou à demi-décollé – celui de Nerval – dans l'autre – celui de Desnos –, l'effigie est périssable. Placardées dans des espaces publics, les images d'Ernest Pignon-Ernest sont offertes à toutes les agressions que leur support fragile peut subir. Quand elles ne sont pas rapidement arrachées par les services de la voirie ou par quelque collectionneur (les trois dessins du parcours Louise Lame collés dans la nuit ont par exemple disparu dès le matin), elles doivent affronter les intempéries et les humeurs des passants. Peu à peu délavées, tachées, griffées, déchirées, elles n'offrent plus à la vue que des faces et des corps marqués des stigmates du temps, boursouflés de croûtes et de lèpres, voire des lambeaux de corps. De cette fragilité inhérente au matériau et aux conditions de l'exhibition le portrait d'Artaud dans la buanderie désaffectée de l'hôpital d'Ivry offre un exemple frappant : les murs tachés de salpêtre rendent le support trop instable pour qu'il soit facile et même souvent possible d'y pratiquer le collage ; aussi Pignon-Ernest y dessine-t-il directement au pinceau sur la paroi dont l'enduit se délite et tombe. Le visage du Mômo n'y prend donc forme que pour s'y altérer, pour s'y défaire. À peine tracé, peint « comme à fresque dégradée [19] », selon la formule frappante d'André Velter, il se trouve amputé d'une part plus ou moins importante de lui-même, front, tempes, maxillaire, bouche s'écaillant tour à tour en un processus troublant de figuration-défiguration.

Ce qui se nie dans les squames de la peau du papier, dans les écailles lépreuses de l'enduit qui rongent les visages des poètes insignes, c'est le Monument où la figure de celui qui fut superlativement vivant et mortel se fige dans l'éternité espérée du bronze ou du marbre et y perd la complexité de la vie comme celle de l'œuvre. Les images *in situ* de Pignon-Ernest, soumises aux aléas du temps et aux agressions possibles des passants, sont le contraire et l'antidote de la statue. Son Rimbaud un et pluriel, en perpétuelle altération, fait ainsi pièce au buste en bronze du poète dont la réinstallation sur la place de Charleville, en 1927, enrageait les surréalistes. Les sérigraphies de 1978 sont d'ailleurs explicitement pensées comme un anti-monument, « le matériau et le parti pris de cette forme d'intervention évit[ant], au dire de l'artiste, le piège de l'image sacralisée, figée, unique », bref « le portrait [...] en bronze ! sur un socle ou pris dans un cadre ! ». Portrait, pour lui, impossible, impensable en raison de la « contradiction fondamentale, inscrite dans le matériau même. Qui figerait au départ l'image du marcheur insatiable [20] ».

Dépourvues de toute monumentalité, les images collées d'Ernest Pignon-Ernest tiennent peut-être de l'icône, mais ces icônes paradoxales, éphémères, « suicidaires [21] »,

18. M.-P. Berranger, « Le peintre, mémoire des poètes disparus », *op. cit.*, p. 228.

19. A. Velter, dans *Ernest Pignon-Ernest*, textes d'André Velter, préface de Marie-José Mondzain, récit de Jean Rouaut, Genève, Bärtschi-Salomon éditions, 2007, p. 294.

20. E. Pignon-Ernest, « De James Dean à Rimbaud », *Observateur*, spécial « Rimbaud », n° 1378, 4-10 avril 1991, p. 15.

21. Pignon-Ernest emploie lui-même cet adjectif à propos de son Rimbaud. Voir M. Pleynet, E. Pignon-Ernest, *L'Homme habite poétiquement*, *op. cit.*, p. 58.

sont moins offertes à la vénération qu'à la réflexion, au questionnement, voire à l'intervention active de qui les rencontre. L'effigie de Rimbaud a d'ailleurs, semble-t-il, suscité des réactions scripturales [22]. Et le grand poncho clair de Pablo Neruda, s'il devait lui conférer sa puissance monolithique de résistant inébranlable, était aussi prévu comme espace d'inscription potentielle pour les artistes chiliens – voire pour n'importe quel anonyme. En cela, il s'agit bien, comme le déclarait Pignon-Ernest en 1979, de « travaill[er] avec les gens et [de] démystifi[er] à leurs yeux le caractère métaphysique et quasi divin de la création [23] ». Sans forcément désacraliser le poète lui-même, puisque, dans le désir de « faire résonner du sacré dans le réel le plus prosaïque », l'artiste avance, pour son dernier portrait de Pasolini, la notion paradoxale de « réalisme sacralisant [24] ».

Disons, alors peut-être, démocratiser la poésie en faisant descendre les poètes dans la rue.

Mais pas pour les y vendre à l'encan.

Les images de poètes que Pignon-Ernest colle sur les murs veulent, à l'inverse, contrarier le devenir marchandise de ceux qu'elles figurent. Car depuis plus d'un siècle, et tout particulièrement aujourd'hui, les poètes morts – surtout s'ils sont morts dans une glorieuse ignominie – se vendent bien. Supplément d'âme payant à revêtir avec son t-shirt ou absorber avec sa boisson chaude puisqu'on peut, moyennant finances, afficher par exemple Rimbaud sur sa tasse à café ou sur sa montre, Neruda sur l'étui de son iPhone et arborer l'un ou l'autre des poètes élus par Pignon-Ernest sur sa poitrine. Le tout dans l'indifférence voire le mépris envers leurs choix existentiels et poétiques. Pasolini, par exemple, a eu beau vomir la culture de masse et le consumérisme, il n'en est pas moins devenu en effigie denrée consommable – et pas sur le mode évangélique du « Ceci est mon corps » mais sur celui, dérisoire, d'un « Payez-vous sa tête ». À l'inverse de ces représentations monnayables, l'image de Pignon-Ernest, apposée sur les supports incertains de la rue, n'est pas à vendre. Elle ne peut qu'être photographiée – ou volée si l'on parvient à la décoller sans dommage de son support. Elle échappe en principe au circuit marchand, qu'il soit celui de l'art ou de toute cette bimbeloterie tarifée, avatar nouveau du culte des images saintes.

Certes, tout n'est pas aussi simple. Il y a dans le travail d'Ernest Pignon-Ernest sur les figures de poètes d'autres images que les images *in situ* : portraits préparatoires, esquisses, estampes numériques [25], et même un timbre de la série des portraits d'écrivains réalisée pour la Poste en 1993 [26]. Ces objets-là, objets insignes relevant de la sphère artistique ou objet infime de la vie quotidienne, se vendent. Comme se vendent les livres, par lesquels ces portraits, quand ils se font illustrations de cou-

22. Voir la photographie d'une sérigraphie collée reproduite dans *Ernest Pignon-Ernest* (Bärtschi-Salomon, 2007, p. 100) : on y aperçoit des inscriptions manuscrites rajoutées au stylo, malheureusement illisibles.

23. Propos d'Ernest Pignon-Ernest recueillis par Michèle Decoust, « Rimbaud dans la rue », *Autrement*, n° 18, avril 1979, p. 134.

24. E. Pignon-Ernest, « Si je reviens », *Dans la lumière déchirante de la mer. Pasolini assassiné*, *op. cit.*, p. 75.

25. Les galeristes, les catalogues désignent ainsi des impressions numériques d'œuvres formées d'un montage d'images : photographie(s) d'un dessin *in situ* et dessin(s) préparatoire(s) par exemple.

26. La série comprend les portraits suivants : Guy de Maupassant, Alain, Marcel Pagnol, André Chamson, Marguerite Yourcenar et Jean Cocteau.

verture, réintègrent *volens nolens* le circuit marchand. La collection « Poésie » des éditions Gallimard, dirigée par le poète André Velter, ami de longue date de l'artiste, les emploie volontiers en les recadrant si nécessaire pour les recentrer sur le visage en gros plan – voire sur un détail en très gros plan de celui-ci. Ce choix illustratif récurrent s'explique sans doute par la séduction propre des portraits de Pignon-Ernest et par le goût sincère que Velter a pour eux. Mais il n'est pas interdit de le penser en termes de stratégie éditoriale. Ces figures de poètes ont le mérite de réactiver toute une mémoire iconique et textuelle sur le mode inventif de la citation ou, plus encore, de l'allusion et non de la copie. Ce faisant, elles postulent une fécondité de la tradition ou, disons, du patrimoine. En montrant combien les poètes élus restent vivants et actifs dans l'imaginaire et l'œuvre d'un artiste d'aujourd'hui, elles rendent leurs écrits séduisants pour un lecteur contemporain et constituent, de ce fait, un excellent argument de vente. Possible incitation publicitaire à l'achat du livre ou objets du commerce de l'art, les portraits de poètes réalisés par Pignon-Ernest ne sauraient donc se soustraire complètement à la loi du marché.

Mais qu'importe. Qu'importe si, pour paraphraser une boutade du plasticien Arman, Ernest Pignon-Ernest crée « le miracle » de l'intervention *in situ* puis « vend des médailles [27] » pour avoir les moyens de le renouveler. Les images collées, à la fois insignes et infâmes, art et déchet potentiel, existent ou plutôt ont existé. Elles ont *fait corps* avec et dans le lieu de leur apparition. Il en reste des traces documentaires, photo- ou vidéographiques, qui donnent présence à leur absence, comme elles-mêmes ont rendu présente pour une durée variable l'absence des poètes morts. Par leur choix obstiné de poètes dont la vie intense et la mort dramatique ont alimenté des biographies nombreuses, souvent ferventes, imposant de ce fait leur figure plus ou moins mythifiée dans l'imaginaire collectif, ces images ont, pour peu qu'on les rassemble, valeur de manifeste : elles plaident – romantiquement – pour une poésie qui soit chose vécue autant qu'écrite, engagement existentiel total du poète dans son dire et non pure expérimentation dans le laboratoire verbal. Surtout, par la pratique du collage *in situ*, par l'élection constante d'un matériau périssable qui fait de la vulnérabilité une composante intrinsèque de l'œuvre ainsi soustraite – en principe sinon toujours en effet – à la sphère marchande, elles fonctionnent comme effectuation des pouvoirs fantasmés de la poésie. À travers elles, cette dernière, s'échappant du musée et de la boutique, affiche sa capacité de résistance à la monumentalisation révérencielle autant qu'à la réification mercantile, forme dégradée de démocratisation ; elle court librement les rues avec sa force d'objection, voire d'insurrection, remettant en cause le primat actuel du divertissement et de l'économique, porteuse « d'autres modes de sentir, de voir, de penser, de vivre [28] » que ceux que la société de consommation cherche à nous imposer et d'autres usages de la langue que ceux, aliénés et aliénants, de la publicité ou du spectacle médiatique. Manifestée par le geste artistique en soi et prêtée par lui à la poésie, cette volonté de résistance aux valeurs dominantes d'une société obsédée par la marchandise et le profit sera peut-être jugée dérisoire ou (pire ?) illusoire. Et certes… Mais, dans la conscience d'un quasi-impouvoir ou dans la confiance naïve en quelque efficacité pratique, elle continue d'aimanter une part non négligeable des

27. Cité par Pignon-Ernest, dans « Ernest Pignon-Ernest aimé pour de mauvaises raisons », *Paris Art*, 1^er mai 2008 : http ://www.paris-art.com/ernest-pignon-ernest-aime-pour-de-mauvaises-raisons/

28. Ernest Pignon-Ernest, cité par André Velter, dans *Ernest Pignon-Ernest*, *op. cit.*, p. 94.

écrits que l'on peut encore aujourd'hui désigner par ce vieux mot usé de « poésie ». Ainsi Pignon-Ernest fait-il courir de mur en mur une utopie vivace qui, à défaut de « changer la vie » et de « transformer le monde », fait dessiner et fait écrire. Ce n'est pas rien.