ERNEST PIGNON ERNEST

Transmettre l'éphémère

Toutes les images que je colle — dessins originaux ou sérigraphies — sont réalisées sur un papier très mince, particulièrement fragile : du papier journal, non imprimé, chute de rotative. C'est le seul papier qui, détrempé par la colle, parvienne à devenir aussi malléable. Je peux lui faire épouser les moulures les plus compliquées, le faire pénétrer dans la moindre fissure, l'introduire dans la plus infime anfractuosité. En séchant, il laisse apparaître la texture du mur sur lequel il adhère comme une peau très fine : il intègre en quelque sorte son support à l'image qui s'y déploie, ou plutôt c'est le mur lui-même qui absorbe l'image et la laisse remonter à sa propre surface. Un jour un napolitain a trouvé le mot juste pour décrire le phénomène ; il m'a expliqué : " On dirait que vos images *suintent* du mur. "

Ernest Pignon Ernest
Intervention à Naples.
Photo : document de l'artiste.

Peut-être pensait-il au Saint Suaire, à une apparition. Ce n'était pas exactement mon propos, mais il est vrai que ce papier a quelque chose de matériellement miraculeux. En ce sens, le papier est pour moi beaucoup plus qu'un espace de tracé : c'est sa substance qui réalise le lien physique, la solidarité matérielle que je cherche à construire entre l'image que je crée et le mur ou elle devient visible.

L'effet serait tout différent avec un véritable papier d'affiche de 150 ou 200 grammes, qui resterait, dans sa plane et rigide inertie, à la surface du support. Même parfaitement collé, un tel papier serait au mieux " posé " sur le mur : autant dire qu'il prendrait la pose, en tournant le dos au mur pour s'y accrocher comme sur une cimaise improvisée… le contraire exactement de ce que je recherche. Tout à l'inverse, le papier journal, par sa souplesse et par la qualité de la colle qui l'imbibe, devient comme l'épiderme du mur, son interface même, une pure frontière entre le dedans et le dehors du mur. C'est une affaire de colle autant que de papier : les colles glycéro que l'ont emploie aujourd'hui, épaisses comme un vernis, n'ont plus la qualité des colles Rémy, liquides et veloutées, qui couvrent et traversent le papier en lui faisant presque retrouver la fluidité primitive de la pâte à papier, onctueuse et modelable. Mais ce papier n'adhère exactement à son support que dans la mesure où sa finesse et sa quasi immatérialité le lui permettent, avec, pour contrepartie, une extrême précarité.

J'ai joué de cette apparente fragilité, de cette *vulnérabilité* du papier dès mes premières *interventions*, mais je ne les ai intégrées à ma recherche, comme un élément essentiel de ma proposition plastique, qu'en travaillant sur Rimbaud. Depuis l'adolescence, j'étais frappé par une sorte d'évidence déroutante : l'idée de rendre plastiquement présente, actuelle, vivante l'image de Rimbaud m'obsédait, mais je sentais ce serait en quelque sorte *nier* Rimbaud que de vouloir le figer dans un portrait clos sur sa propre identité de portrait. Imaginez un Rimbaud en marbre, ou coulé dans le bronze !

Le papier, la sérigraphie, la multiplicité des images (tant il est vrai que le même dessin ne dit pas la même chose installé sur la place de Charleville ou sur le bord d'une autoroute) et, plus encore, leur destruction prévisible et irrémédiable, m'ont permis de cmettre en situation un portrait à la fois pluriel (j'en ai collé des centaines), inachevé, erratique et résolument dégradable. Un travail par définition jamais terminé, non totalisable dans le temps et dans l'espace, et surtout, un travail destiné à disparaître : c'était ce que le papier, dans sa dimension multiple et dans son essentielle fragilité, permettait d'affirmer comme la force paradoxale d'un portrait — irrécupérable et non

localisable — qui veut son propre effacement. Au fond, s'il y avait quelque chose de rimbaldien, c'était cet *abandon*, que je voulais donner à ressentir comme une référence à son œuvre abandonnée, dont il ne tint à presque rien qu'elle disparût purement et simplement de notre horizon. La suspension d'une écriture.

Si ces dessins ont pu émouvoir, c'est réellement, je crois, parce qu'ils ont été perçus avec la certitude de leur prochaine et irrémédiable destruction : l'évidence de leur extrême précarité était indissociable de la manière dont il pouvaient être reçus. Mais cette précarité constituait aussi pour moi une exigence éthique dans mon travail : cette interaction entre le dessin lui-même et sa décomposition est d'autant plus forte que le dessin est chargé de sens visuel et riche dans son élaboration plastique. Dans ce scénario, tout se passait comme si la violence ou le malaise causé par cette destruction annoncée, comme si ce parti pris *suicidaire*, supposaient précisément, en amont, un travail de conception et de réalisation d'autant plus intense que le produit était voué par principe à un inévitable anéantissement.

À Naples, pour des images collées, à Pâques, sur le thème de la mort et de ses relations avec le sous-sol, j'ai particulièrement travaillé cette tension. J'ai par exemple installé dans une rue l'image d'un homme portant sur son dos un corps ployé dont une main, ouverte, pend jusqu'au sol : la main, affaissée au bas du mur, fragile, meurtrie, traînant sur le pavé, était imprimée sur une grande feuille de ce papier éphémère et périssable dont le bas était collé à même le sol. La tension dont je parle n'est donc pas seulement relative à l'intensité du dessin lui-même : elle dépend tout autant de la qualité plastique et symbolique du support où l'image est placée. Ce type d'image, je ne l'avais collé que dans des rues pavées de *lave noire*.

Ce que je cherchais, c'était la confrontation entre, d'une part, l'extrême vulnérabilité de l'image et du papier, et, d'autre part la puissance visuelle et imaginaire qui se dégageait presque matériellement de ces dalles noires extraites du volcan. Pour moi, ici encore, l'impact de la proposition plastique résidait moins dans le dessin lui-même que dans cette rencontre décisive entre l'image et son lieu d'apparition : le dialogue entre le dessous et la surface, entre le papier voué à la déchirure immédiate et la densité minérale du sol, noire comme la nuit des temps, où les douleurs de l'histoire se sont inscrites dans une pierre vitrifiée par le feu.

Ernest Pignon Ernest
Intervention à Paris.
Photo : document de l'artiste.