

Edition : **Octobre 2026 P.50-56**
Famille du média : **Médias spécialisés**
grand public
Périodicité : **Irrégulière**
Audience : **217920**



Journaliste : **GUÉNAËLLE LE SOLLEU**
ET JEAN-PAUL ARIF
Nombre de mots : **3356**

INFLUENCES

ALAIN ROBERT/SIPA/ADAGP 2026

« Je travaille à inscrire l'espace fictif
du dessin dans l'espace réel du lieu »

Ernest Pignon-Ernest

**Il colle ses sérigraphies sur les murs, les trottoirs
du monde, pour rendre hommage ou dénoncer.**

PROPOS RECUEILLIS PAR GUÉNAËLLE LE SOLLEU ET JEAN-PAUL ARIF

Ernest Pignon-Ernest est l'inventeur de l'art de rue en France. Il débute dans le Vaucluse en 1965 et, depuis, parcourt le monde entier avec ses dessins qu'il colle subrepticement dans des lieux choisis de façon très précise. Aux quatre coins du monde, son œuvre rend hommage ou dénonce. Sur les murs, les trottoirs, les façades, ses sérigraphies portent un dessin réaliste très classique (qui rappelle Michel-Ange) réalisé au fusain, à la pierre noire et à la craie.

Comment s'est produite votre rencontre avec la création artistique ?

Je n'ai pas grandi dans un milieu cultivé. Le dessin était le seul domaine dans lequel je n'étais pas trop mauvais à l'école. Je dessinais beaucoup, mais je n'avais pas de repères culturels ; je représentais la fontaine, les barques du port dont j'étais originaire, près de Nice. Au fond, j'essayais de bien dessiner des cartes postales. Et, par hasard, un jour de 1954 – j'avais 12 ans –, j'ai eu entre les mains un numéro de *Paris Match* avec un article sur Picasso. Il avait peint et dessiné Sylvette, une jeune femme avec une queue de cheval. La liberté que procure le dessin – d'Ingres au cubisme – a été une révélation ! Pour la première fois, j'ai acheté un livre, une petite brochure. *Guernica* sera le vrai tournant. Depuis, Picasso n'a cessé d'être ma référence.

Est-ce à ce moment-là que vous avez commencé à peindre ?

À 15 ans, j'ai été embauché par un architecte pour dessiner. J'avais du temps pour essayer de peindre. À l'époque, je pensais que jamais je ne vivrais de la peinture, que je gagnerais ma vie autrement. À 18 ans, je recevais plus que mon père qui travaillait aux abattoirs. Cela m'a donné une grande liberté d'artiste. Aller coller des centaines d'images dans la rue n'a aucune logique économique, mais je ne m'en suis jamais

**ERNEST
PIGNON-ERNEST
EN 8 DATES**

1942

Naissance à Nice

1966

Première intervention au pochoir sur le plateau d'Albion

1973

Installation de son atelier à Ivry-sur-Seine

1979

Première exposition personnelle au musée d'Art moderne de la Ville de Paris

1988/1995

Cinq interventions ou parcours urbains à Naples

2001/2002

Interventions à Durban et à Soweto (Afrique du Sud)

2012

Collages dans la prison désaffectée Saint-Paul, à Lyon

2021

Élection à l'Académie des beaux-arts

CRÉDITS PHOTOS :
BIBLIOTHÈQUE-
MUSÉE
INGUIMBERTINE
DE CARPENTRAS
ERNEST
PIGNON-ERNEST/
COURTESY GALERIE
LELONG

inquiété, car je savais que je trouverais toujours des ressources en dessinant. Je me suis donné cette liberté de ne jamais faire dépendre la création de questions économiques. Aujourd'hui, je vis de mes dessins préparatoires. À ma demande, la galerie Lelong les vend sous forme de diptyque, avec la photo de l'œuvre sur site. Je n'aime pas que les gens achètent un dessin pour un dessin. Je préfère qu'ils aient aussi la photo de l'endroit où je l'ai placé. Le dessin et le lieu sont indissociables. J'aime que cette relation soit présente.

Vous avez commencé l'art de rue il y a 60 ans. Comment cela a-t-il démarré ?

Un grand projet d'architecture m'a rapporté suffisamment d'argent pour me permettre de vivre durant environ deux ans. Je me suis dit que c'était l'occasion de me consacrer entièrement à la peinture. J'ai acheté une camionnette, des rouleaux de toile, plein de peinture, et je me suis installé dans le Vaucluse. J'en avais une vision un peu idéale, c'était une espèce de Toscane, et c'était **René Char**, Pétrarque, le mont Ventoux.

J'ai hanté les routes autour du Ventoux. Je ne sais par quel hasard j'ai repéré au loin, depuis les tours de Venasque, les cyprès, l'église, les ruines de Méthamis. J'y ai loué un ancien café près du lavoir. Alors que je commençais à peine à tendre les toiles sur les murs, j'ai découvert le manifeste de René Char contre l'implantation de la force de frappe atomique sur le plateau d'Albion. Il l'avait intitulé « La Provence point omega ». Le texte était accompagné d'un dessin de Picasso. J'ai d'abord pensé que cette puissance de mort enkystée sous les oliviers – mille fois celle d'Hiroshima – pourrait être un sujet de peintures à venir. Puis j'ai ressenti que ce qui s'amorçait là ne pouvait pas être figuré par des pigments et de la toile ; que ce qui allait être profondément dévoyé allait au-delà de la beauté du paysage ; qu'avec le nucléaire, un

Guernica

(1937)

Cette huile sur toile, peinte pour l'Exposition universelle de Paris de 1937, figure parmi les plus célèbres peintures de Picasso. Elle dénonce le bombardement de la ville basque de Guernica survenu le 26 avril 1937 pendant la guerre civile espagnole. L'œuvre est devenue un symbole universel de l'opposition à la violence liée au totalitarisme et à la guerre.

René Char

(1907-1988)

Poète surréaliste, il fonde avec ses amis Aragon, Breton et Éluard la revue *Le Surréalisme au service de la révolution* en 1932, avant de s'éloigner du mouvement. Son engagement dans la Résistance durant la Seconde Guerre mondiale marque profondément son œuvre. Ses recueils *Fureur et mystère* (1946), *Feuilles d'Hypnos* (1948), ou encore *Lettera amorosa* (1952) comptent parmi ses textes les plus célèbres.

tournant dans l'histoire de l'humanité s'amorçait : l'homme pouvait annihiler la vie. De là, une évidence s'est imposée : il ne s'agissait plus de « figurer », mais d'intervenir directement sur le territoire, de le stigmatiser.

J'ai saisi la photo prise à Hiroshima au lendemain de l'explosion atomique – un mur brûlé par l'éclat nucléaire où l'on voit l'ombre portée d'un homme qui a été désintégré par le rayonnement, il ne reste plus que son ombre... J'ai découpé un pochoir grandeur nature à partir de cette image, et je l'ai imprimé sur des murs, sur des rochers, sur les routes vers le plateau, un peu comme une alerte. Sur place, personne ne connaissait l'origine de ces apparitions.

Vous avez donc abandonné l'idée de la peinture ?

J'avais le sentiment que je ne pouvais pas traiter ce sujet avec la peinture. L'idée du tableau et les modalités de sa diffusion me semblaient un peu dérisoires par rapport au thème abordé. Une espèce de contradiction.

De même, en 1971, j'ai été invité à exposer dans une galerie en Belgique, sur le thème de la semaine sanglante de la Commune de Paris. Après avoir étudié le sujet, je me suis rendu compte que je ne pouvais pas représenter ce sujet dans une galerie. J'avais besoin de la réalité des lieux mêmes, des sites porteurs de cette histoire. J'ai réalisé des sérigraphies représentant un gisant que j'ai collées là où s'étaient dressées les dernières barricades de la Commune, au Père-Lachaise et sur les escaliers qui mènent au Sacré-Cœur. Je collais la nuit, sans demander l'autorisation à personne, et sans même penser à prendre de photos. Les seules qui existent sont dues au hasard, un photographe rencontré dans la nuit.

Vous revendiquez le caractère éphémère de vos créations ?

Le fait que mes œuvres disparaissent

appartient complètement au projet. En 1971, à Avignon, j'ai collé des images références à Julian Beck du collectif Living Theatre qui avait été agressé, et à Antonin Artaud, et je les ai lacérées pour que les gens les déchirent. J'ai amorcé la destruction de l'œuvre. J'ai réalisé un parcours sur **Arthur Rimbaud**, de Charleville à Paris, et je me suis rendu compte que ce qu'il y avait de plus rimbaldien dans mon projet, c'était que les collages allaient disparaître. « Tu as bien fait de partir Arthur », dit René Char. La fragilité de ce que je propose est évidente. Le papier journal va disparaître, et cette mort annoncée intervient dans la réception de l'image ; c'est un élément aussi suggestif parfois que le dessin même.

Vous avez fait le choix de la rue comme espace d'expression, et le choix des lieux ne doit rien au hasard. Comment opérez-vous ?

Quand j'appréhende un lieu, je tente d'en saisir tout ce qui se voit, comme le ferait un peintre ou un sculpteur : la texture du mur, les couleurs, l'espace, la lumière ; et, simultanément, tout ce qui ne se voit pas : la mémoire enfouie, la force symbolique. Mon dessin naît de cette double approche ; il émerge du lieu dans lequel je vais l'inscrire. Je travaille à ce que l'émotion présente soit inséparable de l'histoire du site.

Si l'on peut parler d'œuvre pour ce genre d'intervention, l'œuvre c'est le lieu lui-même, travaillé par l'insertion de cette fiction qu'est mon image. L'image transforme le lieu en un espace plastique. Elle crée la relation entre l'espace réel et l'espace fictif ; elle permet de travailler la sémantique du lieu, sa symbolique ; elle sert à exacerber, perturber, densifier son potentiel subjectif, le troubler, l'historiciser...

Réalisez-vous beaucoup de dessins préparatoires ?

C'est en dessinant que je trouve l'attitude juste. Je réalise des tas de croquis comme ça,

pour essayer de trouver le geste. Je doute énormément dans la phase préparatoire. Je travaille mes dessins pendant des mois, et je trouve que ça ne va jamais très bien. En collant, j'interviens encore dessus, donc ce n'est jamais fini ; sur place, je travaille le dessin plastiquement, je l'enrichis, j'ajoute du sens.

Quelle est l'origine d'une œuvre ?

Il n'y a pas, jamais, de commande. Et d'ailleurs, les autorités ne sont pas au courant quand je colle. Je suis seul. C'est un élément important d'avoir la liberté totale. Je ne demande rien à personne, ni crédit ni autorisation. Les choses que j'ai tenté d'appréhender se sont imposées presque comme une nécessité. Si j'ai travaillé sur l'avortement ou sur le racisme, c'est parce que ma génération était confrontée à ces thèmes. Je travaille avec l'histoire : mes interventions visent à historiciser les lieux. Et s'il y a une dimension politique dans mes réalisations, je n'ai jamais illustré de mots d'ordre. Je crois avoir évité les dérives maoïstes ou staliniennes de beaucoup de collègues de ma génération. Ma référence est restée Picasso.

Quelles sont vos autres sources d'inspiration ?

Mes déclencheurs viennent surtout des lectures ; je dois beaucoup plus aux poètes qu'aux peintres : à Desnos, à Rimbaud, à Nerval. Depuis dix ans, je réfléchis à travailler sur *Aurélia ou le Rêve et la Vie* de Nerval. J'ai quatre ou cinq carnets de dessins sur *Aurélia*. J'ai lu le livre tellement de fois ! Mais, c'est si complexe, si dense que j'ai abandonné une dizaine de fois. Et je ne suis pas sûr d'aboutir. Aucun livre illustré sur cette œuvre ne me semble à la hauteur... Y compris les miens, alors que j'avais beaucoup avancé !

Vous êtes extrêmement exigeant...

J'ai toujours beaucoup de projets, mais j'en abandonne de nombreux. Si je n'arrive

Arthur

Rimbaud

(1854-1891)

Reconnu pour son écriture riche en images et en symboles, le poète a produit l'essentiel de son œuvre entre 16 et 20 ans. Son aventure amoureuse tumultueuse avec Paul Verlaine influence profondément ses créations. *Le Dormeur du val* (1870), *Le Bateau ivre* (1871) et *Voyelles* (1871) font partie des textes les plus célèbres de toute la poésie française.

Pietà

Dans l'art religieux, la *pietà* désigne une sculpture ou une peinture représentant la Vierge tenant sur ses genoux le corps du Christ après la descente de croix. Ernest Pignon-Ernest a réalisé une *pietà* laïque dans laquelle Pier Paolo Pasolini porte son propre corps sans vie.

pas à les saisir comme il faut, je renonce. Et il y a trop de choses inutiles dans l'espace public. Je n'avais plus l'intention de faire des choses dans la rue à Paris avec cette mode du street art. Il y a trop d'images sans réflexion sur ce qu'est la ville, sur ce que l'on y partage d'histoire, de vécu, d'espace, de symbolique... Un artiste, c'est quelqu'un qui sait dire non aussi. Et qui sait se dire non.

Certaines œuvres ont-elles été particulièrement difficiles à achever ?

Le dessin dans lequel je me suis le plus investi est probablement celui de Pasolini. J'ai eu du mal à trouver l'image. J'ai lu **Pasolini**, sa poésie, les « Écrits corsaires », tout ce qu'il a écrit de la société dans la presse. Il annonce cette espèce d'appauvrissement anthropologique qu'entraîne la télévision, cette forme de capitalisme fondé sur la consommation. Il voit venir des choses sur la libération des corps et l'hédonisme qui, selon lui, vont aboutir à la marchandisation des corps. Il voit venir toutes les dérives. Il parle tout le temps de la force révolutionnaire du passé ; il dit qu'il est héritier des Évangiles, de Karl Marx. Je partage ça.

Finalement, j'ai fait Pasolini qui porte son corps. Il y a chez lui en permanence l'idée de dédoublement, une référence à son frère qui avait presque le même âge que lui et qui a été fusillé. Dans *Pétrole*, son dernier roman, il y a deux personnages qui portent le nom de son père. Cette idée de dédoublement ne m'est pas venue tout de suite. C'est en dessinant que s'est imposée l'idée d'une *pietà* où Pasolini présente lui-même son corps, pour dire : « Qu'avez-vous fait de ma mort ? »

Parlons de quelques lieux qui vous sont chers. Pourquoi Naples tient-elle une place aussi importante dans votre œuvre ?

C'était une quête de ce qui fonde ma culture méditerranéenne, ma latinité. J'ai lu tout ce qui existait sur la ville, de Virgile à Erri de Luca... J'y ai beaucoup marché et

rencontré des Napolitains ; c'est le lieu de **la sibylle de Cumes**, c'est Énée qui va voir son père aux Enfers : on est là dans l'histoire, les origines. Et on a le sentiment que l'enfer est là, sous les dalles. À Naples, l'histoire ne s'efface pas : s'y superposent mythologies grecques, romaines, chrétiennes. Mes images interrogent ces mythes, elles tracent des parcours qui se croisent, s'ajoutent.

L'idée de la mort rôde tout le temps dans cette ville. D'où mes travaux, mes interrogations sur les *pietàs* les plus vénérées, j'y découvre des références prises chez Adonis, blessé dans les bras d'Aphrodite. Je suis dans un dialogue avec les peintres napolitains : José de Ribera, Mattia Preti, Luca Giordano et, bien sûr, **Caravage**, dont l'œuvre est si napolitaine.

La première image que j'ai collée à Naples était une citation du *David et Goliath* de Caravage, dans lequel le peintre s'était lui-

La sibylle de Cumes

Prophétesse de la mythologie grecque et romaine installée à Cumes, une ancienne colonie grecque située près de Naples. Elle rompit son accord avec Apollon qui lui avait promis une très longue vie à condition de l'épouser. Le dieu se vengea en lui accordant la longévité, mais dans la vieillesse. Dans l'*Énéide* de Virgile, la sibylle guide Énée dans sa descente aux Enfers.

même représenté dans la tête tranchée de Goliath (il attendait le pardon du pape) ; dans la main droite de David, j'avais dessiné la tête tranchée de Pasolini, collé sur un mur rouge, référence à **la Villa des Mystères de Pompéi**. Je mettais mes travaux à venir sous leur double parrainage : Caravage et Pasolini ont en commun d'avoir traité les grands rites sacrés avec les gens de la rue... et de mourir sur une plage près de Rome.

Vous êtes allé en Haïti ; qu'est-ce qui vous y a conduit ?

Je suis allé à Bénarès pour étudier comment installer des images. Puis j'ai réalisé que c'était imbécile, car jamais je ne comprendrai cette culture, je serai toujours un touriste. En Chine, j'ai exposé au Palais des beaux-arts de Pékin, et on m'a proposé de coller dans la rue ; mais je trouve cela

absurde, j'aurais fait du folklore. Il y a des choses qu'on ne peut pas faire parce qu'on n'a pas la culture, on n'est pas légitime.

J'ai eu, cependant, le sentiment que je restais un peu dans la sphère occidentale de mon monde. La lecture d'Édouard Glissant et de Victor Segalen m'a suggéré de voir ailleurs. L'écrivain haïtien Lyonel Trouillot, auteur de *La Belle Amour humaine*, m'a conseillé de lire un poète haïtien extraordinaire, Jacques Stephen Alexis, neurologue marxiste. Ses textes défendent l'importance pour un peuple de rester fidèle à ses légendes et expliquent le profond intérêt du vaudou. Je suis parti là-bas pour travailler sur le syncrétisme chrétien vaudou. Mais récemment, j'ai dû arrêter parce que la situation devenait trop dangereuse.

Racontez-nous l'expérience extraordinaire de l'Afrique du Sud...

Cela a commencé en 1974 : le maire de Nice, Jacques Médecin, avait décidé de jumeler la ville avec Cape Town en Afrique du Sud, alors que trois mois auparavant, les Nations unies reconnaissaient l'apartheid comme constituant un crime contre l'humanité. En réaction, ma compagne Yvette et moi avons imprimé des centaines de sérigraphies, représentant des Noirs derrière des grilles et des barbelés, et, avec des copains, on les a collées dans la ville tout au long du parcours officiel du jumelage. On voulait que le cortège ait l'impression de passer devant un camp d'enfermement.

Que s'est-il passé à la suite de cet événement ?

Le Comité des Nations unies contre l'apartheid m'a alors demandé de les aider à convaincre les artistes de refuser de vendre leurs œuvres en Afrique du Sud. Avec mes amis Antonio Saura, peintre espagnol, et Jacques Derrida, philosophe, nous avons constitué l'Association des artistes du monde

Caravage (1571-1610)

Un des plus grands peintres italiens de la période baroque. Son utilisation appuyée du clair-obscur donne à son œuvre un caractère naturaliste. Artiste à la réputation sulfureuse, il mène une vie marquée par la violence et l'exil. Son œuvre est exposée dans les plus grands musées du monde et son style a profondément influencé la peinture européenne.

La Villa des Mystères de Pompéi

Villa romaine antique située à proximité de Pompéi et ensevelie par l'éruption du Vésuve de 79 après J.-C. Site emblématique du patrimoine archéologique de Pompéi, la villa est célèbre pour ses fresques sur fond rouge présentes dans la salle de réception et ses représentations des scènes du mythe de Dionysos.

contre l'apartheid [en 1983, NDLR] dont l'objectif était de créer une collection qui circulerait à travers le monde pour dénoncer ce régime. J'ai présenté le projet aux Nations unies à New York. Le sculpteur Arman nous a rejoints dans la foulée. Il a convaincu les artistes américains Robert Rauschenberg et Roy Liechtenstein de prendre part au projet. Dans un premier temps, nous avons édité quinze affiches. Progressivement, d'autres artistes se sont joints à nous et ont donné des œuvres. Nous en avons ainsi collecté une centaine des plus grands artistes actuels. On a fait tourner ce musée itinérant pendant 15 ans dans 48 pays, accompagné, chaque fois, d'une campagne contre l'Afrique du Sud. Nous avions prévu dans les statuts du musée que les œuvres appartiendraient au premier gouvernement démocratique d'Afrique du Sud. Quand Mandela est devenu président, en 1994, j'ai apporté la collection au pays, et nous l'avons installée dans le Parlement sud-africain à la place des œuvres à la gloire des Afrikaners.

Y êtes-vous retourné par la suite ?

De cette expérience sont nés des liens avec l'Afrique du Sud. J'y ai tenu beaucoup de conférences. Le sida y faisait des ravages. On m'a demandé de travailler sur ce sujet avec les habitants du bidonville de Soweto. Un des ministres de Mandela m'avait dit : « Nous avons vaincu l'apartheid, nous vaincrons le sida. » Mon idée a alors été de reprendre une image devenue emblématique de la lutte contre l'apartheid – celle d'Hector Peterson, tué dans une manifestation dans les années 1970 pour avoir refusé de parler l'afrikaner, et porté, mort, par l'un de ses amis. J'ai dû coller avec des gens d'ethnies différentes. C'était un peu dangereux parfois. Mais on ne m'a jamais pris pour un Afrikaner, à cause de ma petite taille, et parce que je jouais beaucoup au football : ça m'a aidé à m'intégrer au quartier. ●