

Pinoncelli, comment se sentir vivant [colloque « Pinoncelli Total Return !»]

Michaël La Chance

Number 133, Fall 2019

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/91866ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

La Chance, M. (2019). Review of [Pinoncelli, comment se sentir vivant [colloque « Pinoncelli Total Return !»]]. *Inter*, (133), 45–47.

PINONCELLI, COMMENT SE SENTIR VIVANT

COLLOQUE « PINONCELLI TOTAL RETURN ! »¹

► MICHAËL LA CHANCE



Il y a chez Pinoncelli une volonté de confronter l'horreur du siècle, un refus de l'injustice et de l'inégalité, un défi lancé à l'absurdité des temps modernes : Auschwitz, la famine, la pauvreté... Les peintures de vanité du Grand Siècle, les danses de la mort de Valdés Leal ou de Hans Holbein, tout comme les images de Pinoncelli des années soixante, rejouent un affrontement de l'art contre la mort : il y a cependant chez Pinoncelli une *intuition fondamentale* : la mort, ce n'est pas l'extinction de l'organisme à son terme, c'est notre conscience et la culture de notre époque ; la mort, c'est la fin de la vie, mais surtout le carcan de représentations dans lequel se déroule notre vie.

Cette intuition rend compte de l'hégémonie grandissante de notre « monde » : il n'y a plus d'extériorité au système urbain industriel, plus de négatif devant la vaste positivité des marchandises et des images, plus d'individus devant les institutions régulatrices et leur *Gestell*. Lors du colloque, Jacques Mascotto a proposé

une réflexion sur cette éradication de l'extériorité, afin de comprendre comment Pinoncelli propose de résister : il entreprend de faire de l'« artiste » une pratique existentielle, un mode d'intervention sur le réel et sur soi-même ; il entreprend de faire du happening une possibilité d'apparaître qui prend sa source dans l'ex-périence et va jusqu'au re-tournement².

Il s'agit d'une réaffirmation de l'humain, qui passe parfois par une régression animale, pour réclamer un usage et un apparaître des corps qui échappent aux modes de capitalisation (de la sécurité, du plaisir, de la santé, de la jouissance de soi-même...) venus façonner les corps. Il y a un passage par la crise, par l'animalité, qui permet de retrouver la parole et de lutter contre l'entreprise systématique de déréalisation.

Il s'agit pour l'artiste, sans se soumettre au spectacle généralisé, d'apparaître autrement, sous une autre lumière. En effet, comment peut-il *exposer* lorsque tout l'espace public est déjà devenu une vaste exposition psychopolitique, lorsque

le système contrôle toutes les possibilités d'apparaître ? Cela révèle une *deuxième intuition fondamentale* : nous ne pouvons résister à ce système homogène et totalisant qu'en lui opposant la part la plus obscure de nous-mêmes.

Pinoncelli s'est prêté à des rituels de mort : les cercueils de 1963, la sépulture maritime de 1975, *l'Enterrement de Rose Sélavy...* de 1999, l'enterrement vivant de Nolléval, jusqu'au tonneau de Diogène, exprimant la liberté de qui n'a plus rien à perdre, dans un défi ultime contre la fatalité du corps propre, mais aussi contre l'ordre immuable du monde physique. Par ces rituels, il ne s'agit pas seulement de marquer un refus du monde, comme nous l'a appris Dostoïevski, mais d'aller chercher dans le monde souterrain une nouvelle résolution, une nouvelle façon de nous sentir vivants, une disponibilité autre.

En fait, combattre la mort, ce n'est pas nous dérober devant cette injustice ultime à laquelle l'organisme vivant ne peut échapper ; c'est plutôt briser à coups de marteau la carcasse de représentations dans laquelle nous sommes enfermés. Il faut heurter les consciences, fracasser l'indifférence. Il faut inscrire les œuvres directement sur le corps indolent de la société. En 1993, Pinoncelli fracasse l'urinoir récupéré par Duchamp pour inscrire sa dissidence directement sur le corps de l'histoire de l'art et, trois ans plus tard, il pose un geste au Panthéon en jetant des carambars sur le drapeau tricolore qui recouvre le cercueil de Malraux. En fait, toute l'histoire de l'art est un panthéon où de nouvelles œuvres se substituent aux œuvres déjà intronisées. Pierre Pinoncelli ne souhaite ni entrer ni poser sa pierre dans cette pyramide où une société joue le théâtre de notre éternité.

Ce qui est dénoncé, c'est le rôle de l'art, au sein d'un cadre culturel et politique donné, comme fonction de monumentalisation des valeurs. L'art est programmé par ce cadre culturel et politique qui consiste à sceller la valeur par la mort, à sceller les valeurs dans la mort. Pinoncelli tourne en dérision ce

manège par lequel une société fonde ses plus grandes valeurs (loyauté, honneur, abnégation...) en leur donnant une inscription dans la mort. En témoigne *l'Installation 14-18* dans le parc de l'Autre Lieu, en 2015, avec une vidéo de Fred Giroudon.

C'est tourner en dérision ce système historiographique, le rejouer par l'absurde : substituer un urinoir Pinoncelli à l'urinoir Duchamp, lequel, comme nous le savons, s'était déjà substitué à la pièce de céramique présentée aux Indépendants de 1917 par Louise Norton et ses complices³. Pourquoi faudrait-il consacrer sa vie d'artiste à produire des œuvres marquantes ? Ce ne sera toujours que « dessiner des bisons dans des grottes contemporaines »⁴.

Confronté à l'action de 2002, *Un doigt pour Ingrid*, le critique d'art Jacques-André Rouillot s'écrie : « Malgré tout ce que j'ai signé, je n'ai rien fait⁵. » Il énonce un problème crucial de notre époque devenue psychotique dans sa confusion entre le dire et le faire. En effet, dans notre urgence de progrès social, nous recevons les représentations comme des gestes, les discours comme des agressions, les mots comme des actions. Nous sommes portés à restreindre, sinon à censurer la liberté d'expression, car nous considérons les opinions contraires toxiques, les vues alternatives nous apparaissant des *acting out* dangereux. Pinoncelli nous confronte à notre hypocrisie : nous signons une pétition pour nous rassurer sur notre supériorité morale, mais nous ne faisons rien. Pinoncelli ne se contente pas de signer, en fait sa signature est devenue geste, au sens où Michel Thévoz analyse les signatures comme les derniers « spasmes » corporels⁶. Sa signature devenue spasme insurrectionnel, Pinoncelli offre des œuvres doublement signées – ce qui devient explicite avec les *tags* sur des toiles en 2011.

Chez lui, un passage de la parole au geste s'annonce dès la fin des années soixante-dix : le corps devient support lorsqu'il est recouvert de bandelettes, automomifié pour le Biafra en 1969, lorsque le visage devient tableau dans *L'homme-tableau* de 1967, qu'il porte l'empreinte d'une main dans *Le cancer de la face* de 1969 ou encore qu'il se fait chevalet et tableau en la personne du ministre de la Culture de l'époque, l'artiste ayant projeté de la peinture rouge sur André Malraux en 1969.

Le plus souvent, c'est sur son propre corps qu'il inscrit sa dissidence. Pinoncelli est un « roi pêcheur » : il ressent l'état du monde dans son corps. T. S. Eliot avait évoqué cette figure dans son poème *The Waste Land* de 1922. Pinoncelli est momifié par la famine au Biafra et il est amputé par la guerre civile en Colombie. Dans cette dernière action, l'enlèvement d'Ingrid Betancourt lui a coûté un doigt, mais, dit-il, il lui reste neuf doigts pour des causes

non moins méritoires : ce ne sont pas les causes qui manquent. Il faudrait pouvoir écrire directement sur le théâtre médiatico-politique de notre époque, tout comme nous écrivons sur notre corps : le corps comme théâtre et le théâtre comme corps.

Pinoncelli veut inscrire son geste dans le théâtre politique de l'actualité avec son voyage en Chine pour porter à Mao un message de Martin Luther King (1970) et *Hold-up contre l'apartheid* (1975) dans les locaux de la Société générale. Rappelons que ce sont les années où Jacques Mesrine (1936-1979), l'ennemi public numéro un en France et au Québec, est devenu un symbole de liberté : il incarnait la puissance fondamentale de chaque individu de se donner ses propres lois, de se créer un monde, de s'inventer sa propre vie. Pinoncelli réclame cette puissance individuelle, il ressuscite la tradition des assassins-poètes, de François Villon (1431- après 1464) jusqu'à Pierre François Lacenaire (1803-1836), lorsqu'il se met hors-l'art-loi dans *Wanted* en 1997. Il s'affiche selon un mode d'apparaître quelque peu « extérieur » et hétérogène, qui témoigne cependant d'un besoin d'inscrire son action auprès de la société, ce que Georges Azzaria analyse dans ses considérations sur Pierre Pinoncelli comme antijuriste, où les actions de l'artiste prennent l'État de droit comme matériau, quand la police fait partie de ses scénarios.

Une action particulièrement représentative de cette problématique serait *l'Homage à Monte-Christo*, en 1975, lorsqu'il se fait jeter à la mer depuis un bateau chargé de convives et amis, à la faveur de la nuit, faisant de ceux-ci les éventuels complices d'une action criminelle (quand il ne reviendrait pas

de cette incursion du côté de la mort). « Les métamorphoses ont besoin d'alliés dans la nuit du monde », dit Jacques Mascotto. Pinoncelli n'a pas le souci d'apparaître, il ressent plutôt le besoin de ré-apparaître depuis la terre. Ne saurait-il y parvenir que d'accomplir un fantasme d'autogénération, sans extériorité à lui-même ? C'est ce que le titre du colloque semble suggérer avec « *Total Return* ».

En fait, la démarche de Pierre Pinoncelli, ses passages du côté de la monstruosité et de la mort, lui permet de s'affranchir de ce besoin, de notre besoin à tous d'inscrire nos actions dans des systèmes – qu'ils s'appellent légalité, actualité, beaux-arts, avec tous leurs panthéons : la littérature, le cinéma, etc. Dans un premier temps, le pouvoir a inscrit le droit et, désormais, le droit recueille toutes les inscriptions subséquentes. L'art doit assumer la puissance qui lui est propre, sans chercher d'alliance avec la raison et les conventions, sans chercher sa validation auprès du droit et des discours. La véritable métamorphose survient à partir du moment où Pinoncelli n'éprouve plus le besoin de dessiner son extériorité dans l'espace public, d'inscrire sa dissidence dans l'État de droit ; lorsqu'il n'a plus besoin de l'État pour fonctionner.

Dans ce corps à corps, où le corps de l'artiste est directement rabattu sur le corps social, l'œuvre disparaît. Pierre Pinoncelli a voulu faire de l'art sans œuvres, mais aussi des œuvres qui ne sont pas de l'art, comme le signale Maurice Fréchuret. J'en donne pour exemple le doigt conservé dans un bocal de formol, qui reste dans la collection du directeur du musée de Cali depuis 2002. Œuvre ou non-œuvre ? Morceau d'artiste ou bien résidu d'une action



éphémère ? Lors du coup de hache sur le billot, la phalange saute dans les airs pour être ramassée dans la poussière de la scène : le tragique de la situation accentué par une parcelle de risible.

Cette épuration de la pratique artistique est manifeste dans une action telle *Diogène, premier SDF* (1994), où il apparaît nu et couvert de talc, encore une fois devant une banque. Quelques conférenciers ne manquent pas d'évoquer à ce sujet la nudité antiesthétique du danseur butô, fantôme issu d'un espace autre. En fait, Pinoncelli a élu la rue comme le *topos* de ses actions, la revendique comme espace privé, lieu de vie où il vient se réclamer un corps. La rue est l'occasion de se forger un *ethos*, une forme d'être qui s'accorde au lieu, avant de se créer un personnage conceptuel, d'artiste ou de passeur des mondes. C'est cette forme d'être que Catherine Bernard reconnaît parmi les douleurs et les peurs, les doutes et les cicatrices de l'individu Pierre Pinoncelli. Quand la création est dénudation, délocalisation, il ne reste que l'*ethos* d'un désir d'aller au-devant de la grande solitude.

Cette dénudation nous conduit à nous débarrasser de tout, y compris de nous-mêmes. Le plus souvent, nous tenons à notre corps comme capital d'expérience, garantie d'une jouissance de la vie. Pinoncelli veut éprouver une gratuité de son corps : c'est le sens profond du geste gratuit. Chez lui, cela devient un mépris pour le corps considéré « comme un cobaye sur lequel Dieu peut tester les maladies ». Lors du colloque, Michel Guinle évoque cette perte d'identité de l'artiste, qui prend le parti de la solitude et de la nudité, qui se cherche un lieu d'apparaître pour se découvrir sans lieu... Qui ne connaît de son visage que la forme captée par sa main, une empreinte vivante au seuil de l'innommable.

Quiconque regarde les documents vidéo de l'action *Un doigt pour Ingrid*, à Cali en 2002, ne manque pas d'être impressionné par la concentration extrême de l'artiste. Certains commentateurs croient voir dans cette concentration une façon pour l'artiste d'entrer dans un personnage héroïque. Il s'agit plutôt, me semble-t-il, d'une façon de quitter tout personnage, car nous n'avons plus de visage lorsqu'il nous apparaît que « le masque grimaçant de la mort est notre visage à tous »⁷.

Il y a une corrélation directe entre notre peur de la mort et notre tolérance à la douleur. Les anxiétés, liées à notre disparition, rehaussent notre seuil de la douleur. Inversement, en apprivoisant la mort par le rituel, nous abaissons le seuil de la douleur⁸. Alors, l'insensibilité apparente à la douleur de Pinoncelli démontre un autre rapport à la mort, une indifférence à la capitalisation de la vie dans nos organes. Pinoncelli se coupe un doigt, ce

qui est dérisoire, mais il surgit devant nous comme un être entier, avec le masque de la mort ; un être entier qui n'est pas miné par la clownerie de l'apparaître, car son action est un rituel de mort initiatique. La liberté qu'il prend par rapport à sa propre vie dans le happening révèle le happening comme un démultiplicateur de vie : « On aura vécu cent fois, le ciel sera plus fou⁹. »

Laure Bataille nous avait exhortés en ces sens : « Imaginez une corrida pour vous tout seul¹⁰. » Pinoncelli aura marqué le XX^e siècle en créant un espace de manifestation qui n'appartient qu'à lui, qui n'appartient pas au système en place de la reconnaissance culturelle. Cet artiste est irrécupérable et irremplaçable, son œuvre somme toute implacable¹¹. Georges Azzaria suggère que le point de vue de l'artiste permet de mieux comprendre le droit ; il faut ajouter que le point de vue cyclopéen de Pinoncelli permet de mieux comprendre l'art, ce que pourrait être la puissance de l'art dans la société.

Les premiers temps, il a tenté d'injecter de l'hétérogène dans l'homogénéité la plus totale, de projeter le corps contre l'abstraction généralisée. Mais ensuite, il s'est construit un *ethos* qui lui était propre, faisant preuve d'une détermination qui nous conduit aujourd'hui à nous demander : est-il possible de contester le totalitarisme sans redoubler sa violence, sans développer une radicalité encore plus grande ?

Très jeune, Pinoncelli s'est fait arracher l'oreille par une vachette dans une course. La corrida, le happening... des lieux qui demeurent énigmatiques pour ceux qui n'ont pas testé les limites de leur courage. Nu et solitaire, sans lieu ni Dieu, il découvre une plus

grande énigme encore, une énigme que nous apercevons à notre tour lorsque nous doutons de ce que nous sommes, ne sachant plus rien, ne sachant que cela : nous sentir vivants. ◀

Photos : Michaël La Chance.

Notes

- 1 Avec Maurice Fréchuret, Michel Guinle, Catherine Bernard, Georges Azzaria, Jacques Mascotto, Virgile Novarina, Armand Vaillancourt, Guy Sioui Durand et Fred Giroudon. Voir en référence à ce sujet Catherine Bernard et Michel Guinle, *Pierre Pinoncelli, « Hors-la-loi story » : catalogue raisonné*, 3 vol., Association Les amis de Pierre Pinoncelli, 2014.
- 2 Jacques Mascotto définit le happening par un jeu d'assonances, ex-tase, ex-humation, ex-périence, qui renvoie à ré-volution, re-tournement, re-naissance, ré-surrection, re-connaissance...
- 3 Cf. Michaël La Chance, *Les nouvelles fables de Fountain, 1917-2017*, Éditions Intervention, 2017, 69 p.
- 4 Pierre Pinoncelli, cité dans C. Bernard, « La question du corps » [conférence], *Pinoncelli Total Return I*, Le Lieu, 27 avril 2019.
- 5 Jacques-André Rouillot, cité dans Virgile Novarina, *Have You Taken your Pinoncelli Today ?* [documentaire], A.p.r.e.s Production, 2019.
- 6 Cf. Michel Thévoz, *Détournement d'écriture*, Minuit, 1989, 182 p.
- 7 P. Pinoncelli, cité dans C. Bernard, *op. cit.*
- 8 Cf. Robert Jaulin, *La mort sara*, Plon, coll. « Terre humaine », 2011, 320 p.
- 9 P. Pinoncelli, cité dans C. Bernard, *op. cit.*
- 10 Laure Bataille, « Le sacré », *Écrits de Laure : fragments, lettres*, Pauvert, 2015, p. 89.
- 11 « Pierre Pinoncelli [...] est irrécupérable et s'en félicite. [...] La constance de sa révolte en fait une figure d'exception dans le panorama contemporain. » Sarane Alexandrian, « Les exploits du hors-l'art-loi Pinoncelli », *Supérieur inconnu*, n° 26, octobre 2007, p. 23-24.

