

Le 6 novembre 2013, Pascal Convert présentait pour la première fois à Bordeaux, à l'occasion de la 14^e édition du Festival de littérature et d'art contemporain « Ritournelles », son film *Joseph Epstein, bon pour la légende*. Cette soirée était réalisée en préfiguration de la mise en place d'une œuvre de l'artiste sur le pont de Bègles : l'installation en très grand format (40 m de long), en néons, d'une phrase de Roland Barthes : « Commence alors la grande lumière du Sud-Ouest », extraite du texte « La lumière du Sud-Ouest ».

→ Propos recueillis par **Isabelle Galichon**

Pascal Convert

“ J'ENTROUVRE DES PORTES
OU DES FENÊTRES
SUR DES TROUS NOIRS
DE L'HISTOIRE ”

Depuis une dizaine d'années, Pascal Convert inscrit son œuvre polymorphique dans un questionnement de l'histoire. Ses premières pièces portent alors sur des photographies de presse dont il tire trois sculptures, *Pietà du Kosovo*, *Madone de Bentalha* et *Mort de Mohamed El-Dura*, qui ont intégré depuis les collections du MUDAM (Luxembourg). Suit une réflexion sur la période de la Seconde Guerre mondiale initiée par la réalisation du *Monument à la mémoire des résistants et des otages fusillés*, au Mont Valérien. *Le temps scellé*, sculpture émanant de son travail sur Joseph Epstein, fait partie, depuis 2009, des collections du Centre Pompidou. Georges Didi-Huberman qui a beaucoup écrit sur l'artiste, analyse ainsi son parcours dans son ouvrage *Sur le fil* (2013, p. 23) : « Pascal Convert, après plusieurs années de recherches traversées par l'inquiétude autobiographique – en particulier tout son travail mené sur la question de la généalogie ... »



SES GRANDES ÉTAPES



1989 / Pascal Convert est pensionnaire à la Villa Médicis. La question de la mémoire et de l'oubli est au cœur de son travail.

2002 / Il réalise, dans le cadre d'une commande publique, le *Monument à la Mémoire des Otages et Résistants fusillés* au Mont Valérien entre 1941 et 1944.

2007 / L'exposition « Lamento » au Mudam (Luxembourg) autour de trois sculptures s'inspirant de trois icônes de presse : *La Pietà du Kosovo*, *La Madone de Bentalha* et *La mort de Mohamed Al Dura* sera présentée à l'ONU et à Montréal.

2013 / Projet en cours dans le cadre d'une commande de la Communauté Urbaine de Bordeaux pour une installation à Bègles intitulée *Commence alors la grande lumière du Sud-Ouest*.



Courtesy Galerie Eric Dupont © Frédéric Delpech

– Le Temps scellé,
Joseph Epstein et son fils, 2009.



Courtesy Galerie Eric Dupont © Frédéric Delpech

– Joseph Epstein, Paula Epstein
et Georges Duffau, 2011.

●●● et de la demeure familiale – a décidé de se consacrer en interrogeant l'histoire des images comme les images de l'histoire. »

Pascal Convert, vous vous définissez comme un « sculpteur d'histoire ». On peut considérer que *Lamento*, le catalogue de votre exposition au MUDAM en 2007, constitue un point de bascule, dans votre trajectoire, qui vous fait entrer dans l'histoire : l'histoire innerve radicalement votre œuvre et vous entrez vous-même dans l'histoire en recevant une reconnaissance internationale. Peut-on dire qu'à partir de *Lamento*, vous allez vers un travail de figuration entendu non pas dans la perspective d'un art figuratif, mais comme une esthétique de l'incarnation ?

Pascal Convert : C'est compliqué. À chaque fois que j'ai travaillé sur des images qui sont devenues des icônes de presse, on peut considérer qu'elles étaient au départ, effectivement, des images génériques, avec des personnes génériques, interchangeable. J'ai fait alors tout un travail documentaire : j'ai rencontré les personnes, reconstitué les situations, en recherchant à la fois les photographes puis, quand je le pouvais, les personnes qui figuraient sur ces images. Cependant, il y a toujours une singularité de chaque personne, de chaque situation. Ce qui m'intéressait, ce n'était pas tant la douleur générique que la douleur singulière. Mais cette douleur peut avoir un écho dans toute autre forme de douleur, tout en restant singulière. On ne peut pas confondre la photo de Mérillon qui a été prise au Kosovo avec celle d'Hocine Zaouar prise en Algérie. Ce

sont des situations historiques et mon travail consistait à analyser ces situations historiques : quel avait été l'impact de la photo sur les personnes photographiées, sur les médias, sur les outils politiques, administratifs ? Tous ces étages-là m'intéressent. Ce n'est pas l'humain en soi, c'est l'humain incarné.

Cette césure dans votre œuvre qui peut être à la fois cette entrée dans l'histoire, mais aussi un ressaisissement de l'homme dans son historicité, la percevez-vous a posteriori ? Ou l'avez-vous vécue comme telle ?

Pascal Convert : Ce n'est pas une césure. Au début, un artiste travaille avec ce qu'il a autour de lui, avec les lieux, les lieux familiaux, les lieux imaginairement familiaux, avec sa famille, les siens, avec ses amis. Enfin, moi cela a été mon cas. Je travaillais beaucoup aussi avec la télévision, les actualités télévisées en particulier

“
Ce qui m'intéressait, ce n'était pas tant la douleur générique que la douleur singulière.
”

– je formais des monteurs. Par conséquent, ces images étaient extrêmement présentes, familières pour moi. J'y ai toujours été sensible et c'est par cette voie que l'histoire est entrée dans mon travail. Comment est-elle entrée de façon plus précise ? Comment ça s'est passé ? Je pense qu'il y a eu la conjonction très claire de ces images de presse et du travail de Georges (Didi-Huberman). J'avais cette photo de la *Pietà* du Kosovo accrochée sur mon bureau depuis très longtemps et je pense qu'il travaillait alors, non pas directement sur Aby Warburg, mais sur les ex-voto – c'était un travail plus ancien. Il y a donc eu une imbrication de nos réflexions. Puis est venu le passage à l'acte : je me suis dit, voilà, je vais faire une sculpture ! Mais c'est vrai qu'à partir de ce moment-là, un changement s'est produit, si on fait une relecture globale de mon travail.

C'est donc la rencontre de Georges Didi-Huberman qui a initié ce changement ?

Pascal Convert : Paradoxalement oui. Il s'est passé quelque chose de mon côté lorsque Georges travaillait sur l'Atlas de Warburg, à propos de la question de la survivance. Même si dans la lecture d'Aby Warburg, il y avait déjà des éléments d'actualité – je me rappelle très bien de certaines planches qui associaient des éléments du Moyen Âge, de la Renaissance et de l'actualité de la période fasciste en Italie – il travaillait dans un contexte historique plus ancien. Moi j'étais d'emblée, tout de suite dans l'actualité. Mais on a toujours été très proches et les choses sont extrêmement mêlées.

Si on en vient au projet du pont de Bègles, vous avez dit combien Roland Barthes vous avait nourri, et la phrase que vous avez choisie est une phrase extraite d'un de ses textes. Je vous propose la lecture des premières phrases d'un article, « La littérature objective » (1964, p. 32), sur Robbe-Grillet, car l'installation que vous proposez sur ce projet trouve, il me semble, une nouvelle résonance, une autre correspondance avec Barthes : « Il y a actuellement sur le fronton de la gare Montparnasse une grande inscription au néon : "Bons-Kilomètres" dont quelques lettres sont régulièrement éteintes. Ce serait un bon objet pour Robbe-Grillet, un objet selon son cœur, que ce matériau pourvu de points de délabrement qui peuvent mystérieusement changer de place d'un jour à l'autre. » Comment avez-vous travaillé ce projet ? Comment l'avez-vous intégré, y a-t-il un lien avec ce qui le précédait ?

Pascal Convert : Je me rappelle très bien comment les choses se sont passées... Tout d'abord, j'avais beau-



© Pascal Convert

– Monument à la mémoire des Résistants
et Otages fusillés au Mont Valérien.

coup travaillé sur Bègles, sur la banlieue ouvrière de Bordeaux dans le cadre de mes recherches sur Epstein. C'était un contexte que je connaissais bien historiquement. Puis je suis allé voir le site. Le site était impossible, totalement impossible : c'est un site très, très dur. J'avais bien compris aussi que les personnes qui construisaient le tram, la société Eiffage voulaient mettre une sculpture, mais il ne fallait surtout pas que l'artiste vienne troubler le chantier : il devait rester dans son coin. Le lieu ne m'intéressait pas du tout. Il était très puissant, mais l'endroit où ils voulaient mettre quelque chose ne m'intéressait pas. C'est venu quasiment tout de suite quand j'ai vu le pont : je me suis dit « Voilà, c'est la phrase de Barthes "Commence alors la grande lumière du Sud-Ouest". » C'est une histoire assez incroyable, car ce texte a été publié dans *L'Huma* et résonnait avec le cadre d'une cité ouvrière comme celle de Bègles. C'était la conjonction du lieu, de la lumière, du voyage en voiture que j'avais certainement fait auparavant, entre Biarritz et Bordeaux, des milliers de fois. Si on va chercher dans l'archéologie plus lointaine, et j'y pense maintenant, le fait que je m'étais mis



© P. Convert / D.R.

– Projet de Commande publique pour le Tram de la Communauté urbaine de Bordeaux, site gare de Bègles. 2012.

••• à écrire entre aussi en compte. J'avais déjà écrit *Joseph Epstein, Bon pour la légende* (Séguier, 2007), *Raymond Aubrac: résister, reconstruire, transmettre* (Seuil, 2011), et je terminais *La Constellation du lion* (Grasset, 2013). La pratique de l'écriture me légitimait et je ne me suis pas posé la question de mettre une grande phrase de 40 mètres. Cela me semblait naturel. En effet, depuis une dizaine d'années dès six heures du matin j'écris, tous les jours, six heures par jour. Quand je fais des sculptures en même temps, elles se font à Paris dans des ateliers. J'y vais, mais l'essentiel de mon travail quotidien, je dirais que c'est un travail d'écriture.

Dans la présentation du projet, vous expliquez que vous vous êtes interrogé sur le bien-fondé – vous parlez de trahison – de cette phrase dans un environnement social et politique qui pourrait ne pas être réceptif

à « un texte littéraire apparemment sans lien avec son patrimoine. » Puis vous définissez votre projet comme « la trace d'un passé lumineux qui ouvre à l'avenir. » Deux points me semblent importants à souligner ici : d'une part, votre inquiétude sur la portée politique de votre geste, mais c'est une attitude récurrente puisque vous l'évoquiez précédemment sur d'autres projets ; d'autre part, l'importance que vous accordez à la question de la mémoire à travers cette « trace d'un passé lumineux qui ouvre à l'avenir. » Vous semblez habité par cette quête de laisser une trace, non pas uniquement une trace personnelle – ce qui est largement partagé par tous les artistes –, mais vous souhaitez dévoiler davantage la trace d'un passé collectif. Pourrait-on dire, au sujet de votre travail, que le geste artistique est une trace mémorielle, un mouvement à rebours « de l'enquête historique vers la considération de l'historicité de l'expérience humaine » ?

(Paul Ricœur, *Histoire et herméneutique*, 2013, p. 13) Votre travail d'artiste serait-il une trace mémorielle qui accomplirait un trajet à rebours de l'historique vers le mémoriel ?

Pascal Convert : Quand un artiste intervient dans des lieux de mémoire, par exemple au Mont Valérien, il a une action directe sur le champ mémoriel et sur l'écriture qui en résulte. Si vous prenez la fiche Wikipédia du Mont Valérien, vous trouverez maintenant la trace de cette cloche, de cet objet. Je crois que la grande force de certaines œuvres, dans le champ mémoriel, modifie l'écriture de l'histoire. C'est assez intéressant. D'une certaine manière, avec la loi Badinter, tout ce qui s'est passé à ce niveau-là aurait pu arriver à être incarné ; mais l'objet, le véhicule, la sculpture a permis son incarnation en suivant sa propre vitesse de propagation : la capacité d'appropriation des gens, la capacité de remémoration, est effective beaucoup plus vite. Il y a une espèce de combinatoire... Mais on aurait très bien pu aboutir à un échec. Un sculpteur travaille avec la puissance symbolique. À un certain moment – je pense que c'est très juste ce que vous dites – il dessine une trajectoire dans le temps qui permet une pénétration et une réactivation de la mémoire depuis un passé assez lointain jusqu'à un présent. Ça, c'est le cas pour le Mont Valérien.

Pour le pont de Bègles, la situation est très différente et assez proche. Pourquoi ? Dans le cas du Mont Valérien, c'est un lieu de mémoire, un lieu historique, c'était un terrain militaire à l'origine, y compris quand j'ai fait la sculpture. Dans le cas de Bègles, le site est une cité ouvrière comme il y en a beaucoup, certes avec un patrimoine architectural et historique très marqué par la zone rouge de Bordeaux. Mais au-delà de ce contexte, la sculpture va être placée sur les voies de la SNCF et cela génère une très grande tension sur cette commande publique. Entre en jeu toute la mémoire du Chemin de fer : raison pour laquelle ce n'est toujours pas posé. Ce ne sont pas les cheminots qui sont contre, mais les réticences sont très perceptibles. Les gens ne sont pas idiots, ils savent très bien que la puissance d'un geste artistique réactive une mémoire, produit une image, comme la madeleine de Proust. Et ce phénomène va dans les deux sens ! On voit toujours, avec la madeleine de Proust, une réactivation du passé. En l'occurrence, une fois que Proust l'a mangée, il va écrire *La Recherche* ! Dans les commandes publiques, c'est à ce moment précis que l'artiste peut servir de détonateur dans les deux sens. Le problème du pont de Bègles, c'est celui-là. L'installation n'est toujours pas posée, car

“

Les gens ne sont pas idiots, ils savent très bien que la puissance d'un geste artistique réactive une mémoire, produit une image, comme la madeleine de Proust. Et ce phénomène va dans les deux sens !

”

il y a un effet d'appropriation : ceux qui voulaient faire ce pont et se l'approprier dans le contexte de la gare européenne, tout d'un coup se retrouvent avec un passé qu'ils espéraient nier. Ce passé, « Commence alors la grande lumière du Sud-Ouest », cette grande lumière du Sud-Ouest c'est la lumière des congés payés, la lumière de 1936, des gamins, des trains, du chaos, et non pas la lumière des TGV des gens qui vont à Bruxelles.

Avez-vous perçu cela tout de suite ?

Pascal Convert : Bien sûr ! Dès que l'idée jaillit, on perçoit déjà cette tension, mais on ne le formule pas ainsi précisément, parce qu'il faut tous les conflits qu'il y aura pour comprendre pourquoi ça bloque autant, pour voir quel est le problème en fin de compte. Vous l'avez bien vu – c'est encore dans *Télérama* cette semaine – l'image est toujours une image politique, dans un sens très large. C'est cela qui crée une tension. Dans toutes les commandes publiques, vous retrouvez ce problème. Ce fut aussi le cas pour Daniel Buren. On peut le critiquer dans tous les sens, son histoire du Palais Royal, c'est très réussi ! L'histoire du dessus et du dessous dans la cour d'honneur du Palais Royal, c'est très intéressant, à cet endroit-là, dans un rapport à l'histoire de France. Les rayures aussi... Personne ne s'est jamais posé de questions sur les rayures des colonnes de Buren, sur les déportés. Personne ! Il est d'origine juive... La France est un pays fantastique ! À l'origine, Daniel Buren voulait rayer les rideaux des appartements de la place du

●●● Palais royal en gris et blanc. Mitterrand ne trouvait pas l'idée du tout spectaculaire. Il a donc été s'inspirer de la grande mosquée qui n'a pas été construite à Rabat et il a fait *Les deux plateaux*. C'est très français, le haut et le bas. Cela a été repris par la suite comme structure pour la Pyramide du Louvre.

Dans l'avant-propos de la biographie que vous avez écrite sur Raymond Aubrac : *Raymond Aubrac, Résister, reconstruire, transmettre* (2011, p. 15), vous concluez ainsi, comme dans une précaution d'usage : « Le risque est grand que j'aie altéré le récit initial de vie. » N'est-ce pas là la concession à accepter à tout témoignage, et plus encore dans le cadre d'une biographie : le risque de la perte voire d'une certaine altération ?

Pascal Convert : Quand j'ai écrit cette phrase sur Raymond, elle était très simple dans mon esprit. Ce n'était pas dit dans le texte, mais je suis persuadé que j'aurais dû faire un travail sur Raymond et Lucie. Le fait de ne travailler que sur Raymond produit de toutes les façons une altération du récit. L'altération de la mise en récit, elle est obligatoire : dans la mesure où il n'y a pas de trahison, ce n'est pas un problème.

C'est donc un regret de votre part de ne pas avoir associé les deux ?

Pascal Convert : C'est un regret magnifique parce que c'est une construction qu'ils ont voulue. Pour rester un couple uni, il fallait diviser les mémoires. C'est fantastique quand on y pense ! Il y a donc une biographie de Lucie, une biographie de Raymond, mais pas de biographie des deux réunis alors qu'ils ont vécu ensemble pendant soixante-dix ans et que leur histoire est indissociable. Ils ont réussi à produire quelque chose qui les préserve.

Vous en étiez conscient ?

Pascal Convert : Je l'ai senti très tôt et je l'ai dit à Raymond. J'ai essayé de passer par un autre chemin, par les enfants, et il m'a vu venir. Cette construction de leur part ne vise pas à cacher, mais à préserver leur couple, dans un endroit complètement mystérieux. Pour être encore plus précis, il est question de panthéoniser Lucie. La famille refusera qu'elle soit séparée de Raymond, non pas pour que Raymond aille au Panthéon aussi, mais ils refuseront simplement qu'ils soient déplacés. Raymond et Lucie ont choisi ensemble d'être là : ils ont spécifié dans leur testament qu'ils ne bougeraient pas de là. Il faut avoir de la suite dans les



Quand on me dit que je suis historien, je n'en ai pas du tout l'impression. Je suis obligé de faire leur chemin, d'être au plus près de ce qui s'est passé, des événements, d'essayer de comprendre.



idées ! Je suis très impressionné à la fois par l'amour, par le couple, mais aussi par ce rapport à la mémoire, la manière dont ils refusent une mémoire invasive, dans une époque où au contraire les gens ont l'habitude de se laisser envahir, où ils en rajoutent.

Dans votre travail sur la mémoire, peut-on dire que vous avez cherché à questionner l'histoire autrement, en la révélant autrement par l'art – on peut parler ici, me semble-t-il, de révélation puisque vous évoquez vous-même « le pouvoir de révélation de l'art » ? Ne sommes-nous pas dans une forme de phénoménologie de la trace où, selon Levinas (1972, p. 65), « La signifiante de la trace consiste à signifier sans faire apparaître ? »

Pascal Convert : J'étais très intéressé par Bergson et par *La Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty. Quand on me dit que je suis historien, je n'en ai pas du tout l'impression. Je suis obligé de faire leur chemin, d'être au plus près de ce qui s'est passé, des événements, d'essayer de comprendre. C'est la raison pour laquelle je demande des photos des personnes à chaque fois. Après seulement, je commence à pouvoir imaginer. J'ai besoin d'un travail quasiment de labour, de piétinement. Quand j'écris, c'est ce travail-là : on va remuer le champ, on va enlever les cailloux. C'est un travail d'excavation et de floraison. Mais s'il n'y a pas tout ce travail préalable, je ne me sens absolument pas légitime à faire des sculptures. Cela n'aurait pas de sens. ■