

**ACTES DES DOUZIEMES RENCONTRES  
DES MAISONS D'ÉCRIVAIN  
Bourges  
23, 24 et 25 novembre 2012**

**Commande artistique  
et lieux littéraires**

*Les XII<sup>es</sup> Rencontres de Bourges, qui ont eu lieu les 23, 24 et 25 novembre 2012, sur le thème de la commande artistique dans les lieux littéraires, se sont promenées à nouveau dans le Cher... entre Bourges le vendredi et l'Abbaye de Noirlac pour la deuxième journée de débats.*

*Le thème choisi, Commande artistique et lieux littéraires, a traité de problématiques communes aux maisons d'écrivain et lieux littéraires aujourd'hui, qui cherchent principalement à faire connaître l'œuvre de leur(s) auteur(s). La manière de la présenter, d'y accéder, autorise le recours à toutes les ressources de la création : arts plastiques, scénographie, musique, théâtre..., qui peuvent contribuer à un renouvellement de la perception d'un écrivain ou à sa découverte. Parallèlement, les lieux littéraires sont confrontés à la nécessité de faire "vivre" leur site : l'accueil d'expositions ou d'artistes avec peu ou sans lien avec l'auteur peut aussi permettre une mise en valeur axée sur le plan patrimonial, comme à l'Abbaye de Noirlac.*

*Comment accueillir des expositions d'art contemporain (peintures, sculptures, photographies...) et des spectacles de théâtre ou de danse, ou encore des concerts... dans la maison d'un écrivain ? Ces événements doivent-ils obligatoirement être en rapport avec l'œuvre ou la vie de l'auteur chez qui ils sont accueillis ? Ces Rencontres ont permis de mener une réflexion sur le ressenti de l'artiste / metteur en scène dans la maison d'écrivain, et sur les détails pratiques et matériels de l'organisation côté responsable du lieu.*

*Elles ont été inaugurées par un artiste, Ernest Pignon-Ernest, qui a souligné l'impact du lieu sur son inspiration. Le Caf' Conf' Aragon a illustré comment il était possible de faire vivre une œuvre littéraire par le biais d'autres arts.*

*Ces journées se sont terminées par la visite du Musée-école du Grand Meaulnes à Epineuil-le-Fleuriel (18), maison d'enfance d'Alain-Fournier.*

**Vendredi 23 novembre 2012**

**MATINÉE**

**Jean-Claude Ragot**  
**Président de la Fédération nationale des maisons d'écrivain**  
**& des patrimoines littéraires**

***EN INTRODUCTION, VOIR LE DIAPORAMA DES TEMOIGNAGES DE NOS ADHERENTS  
QUI A OUVERT CES RENCONTRES :  
"COMMANDE ARTISTIQUE ET LIEUX LITTERAIRES"***

Bonjour à toutes et à tous, chers amis, nous sommes très heureux de vous retrouver pour ce rendez-vous professionnel, amical et convivial que sont les Rencontres de Bourges. Merci à Bourges de nous accueillir de nouveau. Je regardais, pour ne pas me tromper, que les premières Rencontres de Bourges ont eu lieu ici-même en 1996, ça fait donc dix-sept ans. Et si ce sont les douzièmes Rencontres, c'est parce qu'au début elles ont été annuelles et que nous les organisons maintenant tous les deux ans.

Les thèmes sont souvent tout à fait intéressants et variés puisqu'en 2004 le thème était "Ecrivains d'aujourd'hui et lieux littéraires". Nous avons comme invité d'honneur Alain Robbe-Grillet. En 2006, c'était "L'audiovisuel" préparé déjà par Jacques Mény avec comme invité Didier Decoin. En 2008, c'était "Les publics des lieux littéraires", une grande enquête que nous avons réalisée avec l'Université d'Orléans, et comme invité nous avons Jean-Paul Kauffmann. En 2010, "L'écrit et les maisons d'écrivains" avec comme invitée Sylvie Germain. Nous étions heureux d'accueillir, j'allais dire enfin, une femme écrivain. Cette année, en 2012, nous avons choisi comme thème "La commande artistique", aussi bien sur le plan des arts plastiques que du spectacle vivant. Nous avons pensé peut-être sortir de notre coutume d'inviter systématiquement un écrivain, pour convier Ernest Pignon-Ernest et je suis très heureux et très honoré qu'il ait accepté de venir. Il nous parlera durant cette fin de matinée. Voilà un programme que vous présentera Jacques Mény dans un instant, mais nous allons écouter d'abord les différentes collectivités qui nous aident de façon permanente, que ce soit la ville, le département, la Région ou bien l'État. Nous sommes très attachés au fait que c'est à Bourges que les premières Rencontres ont eu lieu, que c'est à Bourges que la Fédération a été créée et que c'est à Bourges qu'elle conserve son siège social. Je pense que les élus y sont également attachés et donc je suis très heureux de céder la parole pour commencer à Mme Sylvie Boucard, conseillère municipale, qui représente le maire de Bourges.

# Allocutions de bienvenue

**Sylvie Boucard**  
**Conseillère municipale**  
**Ville de Bourges**

Merci Monsieur le président.

Mesdames et Messieurs,  
Monsieur le président,  
Mesdames et Messieurs les élus,  
Monsieur Ernest Pignon-Ernest,  
Mesdames et Messieurs,

Ce sont aujourd'hui les douzièmes Rencontres des Maisons d'écrivain, et la ville de Bourges que je représente au nom de M. Lepeltier, qui regrette de ne pas pouvoir être avec nous et vous prie de bien vouloir l'excuser, est heureuse et fière de vous soutenir et de pouvoir vous accueillir. Pourquoi ? Peut-être avons-nous la même problématique. Essayez de réfléchir à ce sujet-là, parce que vous comme nous, vous êtes passionnés de patrimoine. Vous comme nous avez à cœur et même la nécessité de le faire vivre, et par là même de l'ancrer dans notre époque.

Bourges est une ville hautement riche en monuments importants, en multiples musées, en personnages historiques et malgré cela les visiteurs, par le passé, n'étaient pas toujours au rendez-vous. Il a fallu que des équipes nouvelles aient la volonté d'insuffler à ce passé une envie de devenir. Comment ? En ouvrant leur réflexion entre eux, en ayant des projets transversaux qu'ils partagent avec dynamisme.

Chacun dans son domaine, qu'il soit de théâtre, de danse, de musique, de littérature et de peinture, apporte à l'autre son point de vue, éclaire une œuvre d'un prisme nouveau, lui donne sens dans sa globalité. Et c'est sans doute par ce biais-là que le spectateur peut en retirer quelque écho en lui. Une œuvre provoque un panel immense de réactions, émotion, surprise, plaisir, contemplation, gêne, malaise, et tant encore. L'important est sans doute d'être concerné.

L'auteur lui-même se nourrit de tant de perceptions pour créer son œuvre. Alors, ne faisons pas des mausolées isolés et clos de ce qui fut son univers et de ce qui l'a nourri.

Merci infiniment à vous d'être des acteurs de ce passage, je vous souhaite un très bon colloque à Bourges.

**Jean-Pierre Saulnier**  
**Vice-président**  
**Département du Cher**

***J. C. Ragot***

Merci beaucoup Madame. Alors pour le Conseil général, le président Alain Rafesthain nous a très souvent accompagnés personnellement. Il pensait venir aujourd'hui mais malheureusement il est grippé. Il a demandé à Jean-Pierre Saulnier, vice-président, de le représenter. M. Saulnier a été vice-président à la culture, il est maintenant vice-président à l'enseignement supérieur et à la recherche qui sont aussi des secteurs qui nous intéressent directement et nous sommes donc très heureux de lui donner la parole.

***J. P. Saulnier***

Monsieur le président, merci beaucoup.

Monsieur le Président,  
Chers collègues élus,  
Mesdames et Messieurs,

Merci à M. Pignon-Ernest d'être avec nous aujourd'hui. C'est un peu au pied levé que je viens au nom du Conseil général vous dire quelques mots. Tout d'abord le président Rafesthain, votre président vient de le dire, aurait aimé être avec nous. Il y a été assez régulièrement et pour des raisons de santé, il est pris à 10h30 chez un médecin, je vais tout vous dire, donc il ne pouvait pas être là à 10h00.

La deuxième chose, je crois que ces Rencontres sont un marqueur extrêmement important. J'ai été vice-président à la culture au Conseil général de 2004 à 2008 et toute cette activité, toute cette réflexion culturelle est importante pour Bourges et pour le département du Cher. Si l'on regarde la région, je crois qu'il y a la capitale administrative et politique, c'est Orléans. Il y a une capitale universitaire, médecine, littéraire, et il y a une capitale des arts et de la culture et pour moi, c'est Bourges. Et elle le mérite.

C'est ce triangle important qu'il faut faire vivre au niveau de la Région Centre et au niveau national. Dans la période où j'ai eu quelques responsabilités, ça rejoint complètement votre programme, j'ai porté le projet de Centre culturel de Rencontres de Noirlac. Je continue à le vice-présider avec Yves Dauge qui est notre président, reconnu nationalement, et président des Centres culturels de Rencontres.

Je crois que cette activité littéraire et artistique, la dimension recherche, la dimension création sont importantes. Et des manifestations de réflexion et de proposition et de recherche comme la vôtre sont extrêmement importantes et s'inscrivent totalement dans un programme, dans une logique de développement des activités littéraires et artistiques, et permettent d'ancrer un territoire de manière forte, je le disais au début, dans un domaine particulier.

Dans le cadre de la responsabilité que m'avait confiée à l'époque Alain Rafesthain, j'avais demandé à ce qu'il y ait une ligne "création" car je crois que derrière toutes les réflexions qu'il peut y avoir, et c'est le sens je crois de l'invitation que vous avez portée aujourd'hui, il y a la

nécessité d'une création. Bonjour M. le directeur du Centre culturel de Rencontres de l'abbaye de Noirlac... Paul Fournier avec qui nous travaillons dans une ambiance assez exceptionnelle et dans une complicité extrêmement forte et je le dis, il va rougir mais cela ne se voit pas, nous avons eu la chance de l'avoir pour le Centre culturel de Rencontres de Noirlac. C'était un pari que nous avons fait, et ce pari se poursuit, réussit, et la réussite va continuer, s'amplifier.

Je crois que vous avez prévu au cours de vos journées de vous rendre à Noirlac qui est un lieu exceptionnel, une abbaye cistercienne qui est l'une des plus belles d'Europe et donc je crois que c'est un moment également fort.

Merci à vous tous et toutes, merci à M. le président de votre engagement dans ces Maisons d'écrivain et dans ce projet, dans cette douzième édition des Rencontres de Bourges. Merci à vous tous et toutes de votre participation. Et je vous dis, je ne pourrai pas rester avec vous très longtemps, excellents travaux.

**Agnès Sinsoulier-Bigot**  
**Conseillère régionale**  
**Région Centre**

***J. C. Rago***

Merci beaucoup M. Saulnier. Vous avez vu Paul Fournier qui a fait une entrée extrêmement bien étudiée, nous le saluons avec grand plaisir. Nous étions il y a deux ans, pour la deuxième journée, à Noirlac et nous y serons demain où il va à nouveau nous accueillir et nous sommes très heureux de pouvoir à nouveau profiter, et de ce magnifique lieu, et de l'accueil de Paul.

Maintenant le Conseil régional du Centre avec Mme Sinsoulier, conseillère régionale. La Région Centre comporte un grand nombre de maisons d'écrivain qui s'organisent en réseau, ce que nous saluons. Il n'est pas exclu que dans les réformes en cours d'élaboration sur la décentralisation, les Régions ne soient un peu amenées à intervenir dans le domaine de la culture, et donc nous sommes tout à fait intéressés à écouter Mme Sinsoulier.

***A. Sinsoulier-Bigot***

Mesdames et Messieurs les représentants de l'Etat,  
Monsieur le vice-président du Conseil général,  
Madame la conseillère municipale de Bourges,  
Monsieur le Président,  
Mesdames et Messieurs,

et puis j'ose dire chers collègues puisque, en parallèle de mon mandat, je travaille moi-même dans une médiathèque, donc dans le secteur de la lecture publique.

Je vous prie de bien vouloir excuser M. François Bonneau, président de la Région Centre, qui ne peut être avec nous ce matin, et que je représente donc en tant que conseillère régionale, plus particulièrement impliquée sur Bourges.

Effectivement, c'est tout naturel pour vous de venir à Bourges et en Région Centre puisque, comme on l'a déjà dit ce matin, la région regorge de lieux de mémoire liés à des écrivains, Marguerite Audoux pour qui j'ai une tendresse particulière, Alain Fournier, George Sand, Rabelais,... Proust... On pourrait en citer énormément d'autres. Donc c'est tout naturellement que vous venez sur Bourges et sur la Région Centre.

En tant que conseillère régionale, je voudrais revenir sur la politique du Livre pour notre collectivité. Depuis quelques mois un nouvel établissement public a été créé qui s'intitule CICLIC et qui regroupe des entités que l'on connaissait auparavant sous les termes de Livre au Centre, Image au Centre. C'est un seul établissement public mais qui a plusieurs points et plusieurs sièges dans la Région Centre et qui s'intéresse à la fois aux livres, à l'image et à la culture numérique. Ce regroupement nous permet aujourd'hui de créer de véritables passerelles entre ces différents domaines qui ont des similitudes et accointances tout à fait naturelles.

Votre association, vous l'avez dit, s'est bien sûr ancrée depuis maintenant plusieurs années sur ce territoire, et donc en complément de la politique que nous menons avec CICLIC, la Région

a tenu à aider votre association à hauteur de 6 000 euros pour ce colloque qui se tient ces jours-ci dans le département du Cher.

Cette année vous vous réunissez sur le thème de la commande publique. Je pense qu'effectivement vous vous interrogerez sur comment faire intervenir la création contemporaine dans des lieux de mémoire où la présence d'un auteur est aussi présente, est aussi prégnante. Comme l'a dit Mme Boucard s'agit-il de créer des mausolées à la gloire de ces auteurs ou bien d'en faire des lieux vivants ? Je pense que si vous êtes ici c'est bien que vous avez choisi la seconde alternative qui est de faire de ces lieux des lieux vivants.

Au-delà d'une ambition professionnelle, je pense qu'il y a aussi le souhait pour chacun d'entre vous tout simplement de faire venir, de faire revenir des visiteurs et on sait très bien en tant que professionnels de la culture que là est la véritable difficulté de faire venir des gens et de les faire revenir. Il faut toujours réussir à proposer un nouveau contenu pour susciter une nouvelle curiosité.

Mais comment introduire cet aspect du contemporain à Malagar ? Dans la maison de Pierre Loti, à Rochefort ? A Epineuil-le-Fleuriel ? Tous ces lieux où la présence de l'auteur est encore si présente, si palpable, où ces présences sont encore très puissantes. C'est bien là l'enjeu de la réflexion que vous allez mener durant ces quelques jours à Bourges et puis à Noirlac. Noirlac est un bel exemple d'introduction d'une création contemporaine. On n'est pas là évidemment dans un lieu lié à un écrivain. C'est un ancien lieu de culte mais l'intervention de Jean-Pierre Raynaud sur les vitraux est vraiment un exemple, à mon sens une réussite, de ce que peut faire un artiste contemporain dans un lieu ancien. C'est une confrontation qui n'est pas évidente à organiser.

Bons travaux à tous, merci de votre présence à Bourges, et merci de votre attention.

# Ouverture

**Fabien Plazannet**  
**Chef du département du patrimoine et de la politique numérique**  
**Service du Livre et de la Lecture**  
**MCC**

## *J. C. Ragot*

Merci beaucoup. Après ces trois allocutions de bienvenue, comme nous sommes extrêmement bien coordonnés, Sophie va nous porter le chevalet de M. Plazannet qui va ouvrir ces Rencontres au nom du Ministère de la Culture et de la Communication. M. Plazannet est quelqu'un avec qui nous aimons travailler puisqu'il suit nos travaux de façon extrêmement régulière. Nous avons notamment eu le plaisir de conduire, avec ses services et l'université de Bordeaux, une enquête sur les maisons d'écrivain dont vous avez les résultats désormais téléchargeables en ligne. Tout ce travail nous amène à mieux connaître notre secteur, à tenter de le faire progresser.

Nous sommes donc très heureux de demander à M. Plazannet d'ouvrir nos douzièmes Rencontres.

## *F. Plazannet*

Merci Monsieur le président.

Monsieur le Vice-président du Conseil général,  
Madame la Conseillère régionale,  
Madame la Conseillère municipale,  
Monsieur le président, cher Jean-Claude Ragot,  
Mesdames, Messieurs,

J'ai grand plaisir, au nom du Ministère de la Culture et de la Communication, à ouvrir aujourd'hui ces douzièmes Rencontres des Maisons d'écrivain et des patrimoines littéraires ici à Bourges.

Le thème qui a été choisi pour ces journées n'est pas véritablement au cœur des pratiques, des missions, des compétences du Service du Livre et de la Lecture. Comme le sous-titre du programme l'indique bien, la notion de commande artistique renvoie en priorité au spectacle vivant, à la musique, aux arts plastiques et assez peu au livre.

La commande artistique s'effectue dans le cadre d'une politique de création qui est souvent assumée par l'Etat, pas systématiquement mais souvent, et cette création peut se réaliser en dehors de tous lieux. On peut penser aux commandes d'opéras qui sont passées par l'Etat à de grands compositeurs, je citerai Pascal Dusapin, Michaël Levinas, Philippe Manoury.



Ou bien des commandes qui sont passées par exemple par le Centre national d'art plastique à travers des programmes comme *Nouvelle Vague* qui, depuis 2010, associe des imprimeurs d'art, des plasticiens, pour créer des œuvres de toutes natures sur différents supports, des lithographies, des sérigraphies, des gravures, des impressions numériques, qui viendront enrichir les collections d'Etat et qui seront exposées dans les lieux publics, les bâtiments publics notamment.

Cette création peut également s'exercer en lien avec un lieu donné, et là je pense bien entendu au 1% artistique qui, depuis 1951, prévoit de consacrer à la commande ou à l'acquisition d'œuvres d'art un financement qui représente 1% du coût des travaux, à l'occasion de la construction, de la réhabilitation ou de l'extension d'un bâtiment public. Comme on le voit, la place du livre dans la commande artistique est relativement marginale. Pourtant le lien entre l'œuvre d'un écrivain et le lieu est souvent fondamental en littérature, tellement celui-ci peut être une source d'inspiration majeure pour l'auteur.

Comment pourrait-on détacher l'œuvre de Chateaubriand de l'atmosphère du Château de Combourg, les écrits de Gérard de Nerval des paysages du Valois, et en ce qui vous concerne M. le président, les romans de François Mauriac des landes girondines et de leur atmosphère assez sévère, et, pour être plus près d'ici, l'œuvre de Maurice Genevoix des odeurs et des bruissements de la Sologne.

A l'inverse, une œuvre qui est commandée spécifiquement à un artiste est appelée à illustrer, à interpréter, à entrer en résonance avec l'endroit où elle sera exposée. Je ne développerai pas plus avant ce thème, puisque c'est le cœur de ces journées et qu'il y aura bien évidemment beaucoup d'intervenants plus spécialistes que moi qui auront l'occasion de vous faire part de leurs expériences, de leurs points de vue, de leurs analyses.

Je me permettrai simplement d'insister sur un point qui est ce dialogue entre des œuvres variées, donc des œuvres contemporaines, des œuvres du passé, des œuvres picturales, des œuvres écrites. C'est particulièrement important du point de vue des politiques publiques puisque ce dialogue participe plus généralement de la notion de valorisation culturelle, qui est très importante pour l'Etat et pour l'ensemble des acteurs culturels. A travers cette valorisation, il s'agit effectivement d'ouvrir de nouvelles perspectives, de nouveaux parcours, de souligner par exemple la modernité du patrimoine et de proposer des correspondances dans une démarche de recherche d'interprétation, qui va concerner les universitaires, les chercheurs qui vont s'attacher à explorer les différentes facettes d'une œuvre. Il s'agit aussi tout simplement d'attirer de nouveaux publics, dans un souci légitime de démocratisation qui est au cœur des politiques culturelles qui sont mises en œuvre depuis André Malraux par le ministère que je représente aujourd'hui.

A cet égard, vous l'avez citée M. le président, l'enquête que nous avons conduite communément au début de l'année 2012, en partenariat avec l'université de Bordeaux III, que je remercie à nouveau aujourd'hui, a bien montré le souci constant d'un grand nombre de maisons d'écrivain pour développer, dans la mesure de leurs moyens, des activités culturelles en patrimoine et création, pour faire vivre ainsi d'une autre façon des lieux, une œuvre, la mémoire d'un écrivain.

Je rappellerai ici quelques chiffres significatifs : 78% des quelques 125 maisons qui ont bien voulu répondre à cette enquête organisent des lectures en leur sein, 65% accueillent des concerts, 47% des représentations théâtrales.

On peut également penser que le développement de ces activités de valorisation est l'une des raisons de l'accroissement de la fréquentation totale des maisons d'écrivain, qui a été souligné au cours de cette enquête, puisque l'on a pu voir, au travers des 73 Maisons qui ont donné des statistiques complètes de 2007 à 2011, l'augmentation importante de cette fréquentation qui est passée de plus de 600 000 visiteurs pour ces 73 Maisons en 2007 à plus de 800 000 quatre ans plus tard, donc une augmentation, en nombre cumulé, de plus de 25%.

Le croisement du regard entre les œuvres et les artistes, le croisement du regard entre les œuvres et le public, est aussi une condition essentielle de ce que l'on appelle, au sein du Ministère de la Culture, l'éducation artistique et culturelle. Vous le savez, c'est une politique qui est au cœur de l'action de Mme Filippetti, ministre de la Culture et de la Communication.

Je rappelle brièvement une définition de l'éducation artistique et culturelle, parce que la littérature et la culture sont de puissants vecteurs d'émancipation personnelle et d'intégration sociale. Il s'agit, au travers d'une série d'apprentissages, de formations, d'actions de sensibilisation, de faire découvrir à tous les jeunes publics, des plus petits enfants jusqu'aux étudiants, la variété des richesses culturelles, et de former leur goût, d'éveiller leur sensibilité artistique. C'est une très grande ambition qui n'est pas évidente à concrétiser car elle s'adresse à des publics qui sont évidemment très vastes par leur nombre et très divers dans leur forme.

Ces jours derniers, la ministre de la Culture et de la Communication, Mme Filippetti, et le ministre de l'Éducation nationale, M. Vincent Peillon, ont présenté une communication au Conseil des ministres à ce sujet, tandis qu'a été installé avant hier un comité de pilotage d'une grande consultation nationale sur l'éducation artistique et culturelle qui se déroulera dans les semaines à venir, et dont l'un des cinq axes sera la dimension territoriale de l'éducation artistique et culturelle. Ce comité de pilotage sera présidé par une romancière, Marie Desplechin.

Le livre évidemment, en tant que médium, est extrêmement répandu. L'écriture et la littérature, en tant qu'arts majeurs, ont toute leur place dans cette action et les maisons d'écrivain représentent un terrain de choix pour le développement de l'éducation artistique et culturelle. Les maisons d'écrivain sont en effet à la fois des espaces d'histoire et de création, des lieux privilégiés de dialogue entre la littérature et les arts, des terrains enfin où peuvent se rencontrer toutes les générations.

Dans le cadre de ce projet d'éducation artistique et culturelle voulu par le président de la République, le Ministère de la Culture et de la Communication souhaite donc naturellement proposer à la Fédération un travail commun en 2013, ce travail qui reste à définir en concertation pourrait prendre la forme d'un recensement des actions de sensibilisation, des actions éducatives qui sont menées par les maisons d'écrivain. Il s'agit d'une sensibilisation à la littérature ou aux autres arts auprès des enfants et des jeunes publics, et donc la réalisation d'un premier bilan en la matière serait la proposition que nous souhaitons discuter avec la Fédération dans les mois à venir.

Pour favoriser et soutenir ces différents projets, ces projets éducatifs, ces projets de valorisation, les projets de développement de la lecture, le Service du Livre et de la Lecture souhaite également proposer, à compter de l'année prochaine, un dispositif de soutien qui sera sous la forme d'un appel à projet doté d'un demi-million d'euros, qui s'adressera aux associations comme aux collectivités territoriales, et qui aura pour ambition de soutenir ces différents projets. Les maisons d'écrivain pourront bien entendu participer à cet appel à projet

dont le règlement est en cours de définition et dont les conditions seront précisées dans les prochaines semaines.

Je voudrais terminer cette intervention en saluant le travail remarquable accompli par la Fédération depuis ces quelque quinze années. En peu de temps la Fédération a su effectivement structurer un réseau, rassembler autour et dans ce réseau la plupart des maisons d'écrivain, mener un travail régulier d'étude, d'information, de valorisation, construire des réseaux régionaux - on a cité le réseau de la Région Centre - également un réseau en Région Picardie, nouer des contacts avec des associations similaires à l'étranger, établir des rapports suivis et fructueux avec un certain nombre de services publics, services de l'Etat, administrations, Ministère du Tourisme, Ministère de l'Education nationale et, bien entendu, Ministère de la Culture et de la Communication.

Qu'attend plus particulièrement le Ministère de la Culture de la Fédération ? Je dirai qu'il y a trois axes, il y a trois attentes principales. Je vois que le président Ragot est inquiet par ce que je vais annoncer mais je pense qu'il sera rassuré quand je vais le faire.

Le premier axe de travail c'est que la Fédération doit être naturellement un interlocuteur pour le Ministère, capable de synthétiser les demandes, les besoins de la Fédération, de l'ensemble des maisons d'écrivain, et de se faire le porte-parole de leurs attentes, de leurs projets, de leurs objectifs pour parvenir à un dialogue le plus fluide possible avec le Ministère.

Deuxième attente, c'est qu'elle soit un instrument de professionnalisation et d'accompagnement de l'ensemble des maisons d'écrivain. Il s'agit bien entendu d'élever le niveau de qualité, de constituer un centre de ressources, un centre de référence qui permette à l'ensemble des maisons de bénéficier des meilleures pratiques qui sont appliquées à tel ou tel endroit pour le souci général, l'intérêt général.

Et puis la troisième attente est que la Fédération, dans la mesure où ses missions rencontrent les politiques que le Ministère souhaite mettre en œuvre, la Fédération puisse être un relais, un partenaire pour développer des projets communs.

Je voudrais tout particulièrement remercier le président Jean-Claude Ragot et Mme Sophie Vannieuwenhuyze qui sont des partenaires très réguliers, pour l'excellence des relations que nous avons avec eux et pour leur engagement personnel, qui est très grand, au service de cette Fédération.

Dans ces conditions, le Service du Livre et de la Lecture souhaite évidemment poursuivre son soutien actif à la Fédération. Vous le savez, la situation des finances publiques n'est pas aisée aujourd'hui, ce n'est pas une nouveauté. Le caractère du soutien de l'Etat s'avère souvent tout à fait précaire, c'est-à-dire par définition jamais définitivement assuré. Je ne suis pas là en train de vous annoncer un possible désengagement de l'Etat, simplement pour affirmer que dans la période difficile, dans les années difficiles que nous allons certainement connaître, il va falloir rechercher en commun, encore plus qu'auparavant, une plus grande efficacité dans l'emploi des financements publics qui nous sont confiés, que nous avons à gérer et qu'il faudra faire preuve d'une exigence encore plus grande dans les travaux communs que nous allons être amenés à conduire ensemble. Ce sera difficile car nous sommes déjà, je crois, parvenus à d'excellents résultats mais l'excellence sera notre guide, c'est en tout cas le défi que nous allons essayer de relever ensemble.

Je vous remercie de votre attention et je vous souhaite, bien entendu, de très bons travaux pour ces deux journées.

**J. C. Ragot**

Merci beaucoup M. Plazannet. Alors évidemment, la tradition veut que l'on ne commente pas la parole de l'Etat, donc je ne le ferai pas. Mais, malgré tout, je signalerai juste au passage que bien entendu un effort dans le domaine de l'éducation artistique et culturelle au niveau de l'action publique nous convient parfaitement parce que c'est un des axes sur lesquels nous travaillons depuis longtemps les uns et les autres. C'est l'un des moyens que nous avons de former les futurs publics en les prenant dès l'âge scolaire, dès la maternelle, primaire, collège, lycée, on a beaucoup de projets dans ce domaine-là et un recensement de nos actions existe déjà mais nous pouvons le poursuivre évidemment.

Quant aux attentes du Ministère, je crois que nous sommes bien dans la mission qu'il nous assigne. Nous faisons avec ce que nous sommes, c'est-à-dire des professionnels qui investissent de leur temps pour l'intérêt commun. Le Ministère nous aide financièrement, ce qui nous permet notamment de pouvoir rémunérer une salariée, une collaboratrice permanente, Sophie, et à laquelle je rends hommage à nouveau, qui est seule pour faire la liaison entre nous tous, et sinon la Fédération est ce que nous acceptons d'y investir les uns et les autres puisque nous sommes tous pris par nos maisons et l'action de la Fédération c'est le temps que l'on veut bien y consacrer. Je voudrais en profiter pour saluer et rendre hommage à notre président d'honneur, Jean-François Goussard, Elisabeth Dousset que je salue, Robert Tranchida que je salue, enfin les gens de Bourges, de la Région et du département et nous sommes très heureux qu'ils restent avec nous.

Merci beaucoup M. le responsable du Ministère, vos compliments nous vont droit au cœur. Merci à tous les collègues. Je vais d'ailleurs en profiter pour dire la façon dont nous avons préparé les Rencontres de Bourges comme chaque édition. Nous créons un comité de pilotage, qui est composé de quelques personnes, que je cite. Il y a cette année Jacques Mény puisque c'est lui qui a été responsable du fonds par rapport à ce programme. Il y avait bien sûr Jean-François Goussard, puisque c'est notre président d'honneur, qu'il a suivi les Rencontres de Bourges depuis très longtemps. Notre trésorier Alain Lecomte parce qu'il faut aussi que ces Rencontres rentrent dans notre budget. Et puis Sophie et moi-même. Les orientations étant discutées en Bureau, tout cela est entériné par notre Conseil d'administration. Nous travaillons de façon collégiale avec des amis collègues qui sont tous comme nous des bénévoles pour cette tâche, donc je voudrais tous les remercier très vivement. Et nous avons plaisir à nous rencontrer, à travailler ensemble, donc merci pour votre amitié aux uns et aux autres.

Jacques Mény, vous le connaissez tous, il est l'un des deux vice-présidents de la Fédération avec Caroline. Il va, s'il le veut bien, nous présenter de façon plus précise le programme de ces deux jours, puis recevoir Ernest Pignon-Ernest.

**J. Mény**

Merci Jean-Claude.

Tu m'avais dit « *Il faut que tu travailles un peu plus* ». J'ai dit « *Je vais m'occuper des Rencontres de Bourges* » et l'idée m'est venue immédiatement de proposer au Conseil d'administration cette idée sur la commande artistique, parce que peu de temps avant nous

étions allés, avec Sylvie Giono, visiter la Tour de Hölderlin à Tübingen. Je salue la directrice, Valérie, qui interviendra cet après-midi. Elle vous parlera de cette espèce d'intégration parfaite entre la création contemporaine autour de Hölderlin et le lieu à la fois de mémoire et de pédagogie, etc. Elle en parlera beaucoup mieux que moi.

Nous allons commencer ce matin avec une rencontre, illustrée d'images et d'un film, avec Ernest Pignon-Ernest. Cet après-midi, retour sur le passé. En effet, l'ouverture de la Maison de Victor Hugo en 1902, place des Vosges à Paris, est partie d'une commande. Elle s'est construite sur la commande artistique, et c'est Leila Jarbouai, qui est maintenant conservateur au Musée d'Orsay depuis trois semaines après avoir travaillé à la Maison Victor Hugo, qui nous en parlera. Ensuite, nous rebondirons entre ce matin et cet après-midi à travers la figure de Rimbaud avec Alain Tourneux, qui nous parlera évidemment du travail important qu'il fait à Charleville avec des artistes. Puis Valérie Lawitschka nous parlera de son travail avec les artistes contemporains à Tübingen, à la Tour Hölderlin. Ensuite, après la pause, nous irons du côté de chez Rabelais et nous remonterons plus au Nord, du côté de chez Yourcenar. Là, nous parlerons beaucoup plus de spectacle vivant.

18h30, nous nous transporterons à la médiathèque pour le spectacle *Caf' Conf' Aragon* proposé par Bernard Vasseur, qui est le directeur de la Maison Aragon à Saint-Arnoult, avec Caroline Bruant son adjointe. Je pense que cela va être un moment extrêmement fort. Il fallait vous proposer un spectacle parce que c'était nécessaire, un spectacle qui soit à la fois financièrement acceptable et sur un auteur représenté au sein de la Fédération.

Demain, Noirlac. Nous continuerons à écouter des artistes dont Sophie Pawlak, photographe qui travaille avec Jean-Claude Ragot à Malagar et qui est l'auteure de la photo qui est sur votre programme. Puis Anne Slacik, dont beaucoup d'entre vous qui étaient à notre assemblée générale à la maison de Mallarmé connaissent l'œuvre, puisque vous avez vu *in situ* le travail dont elle va nous parler demain autour du *Nénuphar blanc* de Mallarmé. Puis Mireille Védrine, qui est la conservatrice des Charmettes de Rousseau à Chambéry, qui travaille avec l'artothèque. Elle interviendra avec Didier Venturini de l'artothèque. Ensuite, demain après-midi, Jean-Claude Ragot animera les ateliers et les présentations qui seront plus techniques, parce que le but de ces Rencontres est de repartir avec un bagage d'informations, de renseignements, pour pouvoir développer des projets quand on est de retour à la maison.

### ***J. C. Ragot***

Je précise que la photo du programme a été prise dans la baignoire de François Mauriac à Malagar. Ça donne du sel à la photo.

## **Invité d'honneur Ernest Pignon-Ernest**

### ***J. Mény***

Ernest Pignon-Ernest, le paradoxe est que tu crées des œuvres éphémères et qu'aucune n'est le fruit d'une commande.

### ***E. Pignon Ernest***

Toutes sont de mon initiative personnelle.

### ***J. Mény***

Ces œuvres éphémères, évidemment vous les connaissez tous, elles sont entrées dans la mémoire collective des Français, de notre pays et très largement dans l'imaginaire littéraire. Ton rapport avec le lieu, les écrivains et la littérature est quand même très fort. Et tu as eu à travailler avec un certain nombre de lieux et de maisons d'écrivain.

Les écrivains te le rendent bien parce que va sortir la troisième réimpression de ce livre qui s'appelle *Face au mur* chez Delpire. On écrit sur le travail d'Ernest : Allègue, Christian Bobin, Philippe Bordas, Edmonde Charles-Roux, Hélène Cixous, Jérôme Clément, Jean-Louis Comoli, Henri Cueco, j'en passe... et même Mahmoud Darwich, Eric Orsenna, Yves Simon, Velter, Vinaver, Virilio...

### ***E. Pignon Ernest***

Tous de beaux écrivains. J'ai été très flatté qu'ils aient accepté d'écrire sur mon travail. Il y avait des philosophes aussi, Jean-Luc Nancy...

### ***J. Mény***

Même si ce ne sont pas des commandes, tu as eu à travailler dans des lieux et avec un certain nombre d'entre nous, responsables de lieux.

### ***E. Pignon Ernest***

Oui, j'ai exposé chez A. Tourneux, mais l'essentiel de mon travail, c'est-à-dire les interventions que je fais dans les villes, sont toujours à mon initiative et jamais le fruit de commandes. Je veux garder une espèce de liberté, je colle les choses dans des lieux... Si je suis lié à une institution : « Tu ne devrais pas coller là-dessus, on aura des problèmes... ». Donc je suis toujours libre et c'est entièrement mon initiative. C'est-à-dire je ne demande ni argent, ni autorisation. Cela me permet de garder une espèce de souplesse, de pauvreté du travail, qui ne repose que sur moi.

### ***J. Mény***

Mais de grandes figures d'écrivains ont traversé ton travail depuis un certain nombre d'années.

**E. Pignon Ernest**

Oui, je dois beaucoup plus aux écrivains qu'aux peintres. Cela nourrit plus mon travail que les questions qui se posent à la peinture aujourd'hui.

**J. Mény**

Ces grandes figures, on va peut-être pouvoir en parler ?

**E. Pignon Ernest**

Ce n'est pas exhaustif. On a parlé de Yourcenar, j'ai travaillé sur Maupassant,... La première fois que je collais un poète, c'était Maïakovski. C'est ma référence à cause des fenêtres... A la fois grand poète, grand plasticien.

J'ai fait le parcours Arthur Rimbaud, qu'Alain a accueilli plusieurs fois, en 76 ou 77 je ne sais plus. C'est-à-dire que j'ai fait une image d'Arthur Rimbaud, et j'ai fait un parcours de Charleville jusqu'à Paris. Une image de Rimbaud en pied.

En ce moment je travaille beaucoup sur Robert Desnos. Je suis allé récemment à Terezin, je veux faire une espèce d'hommage à Robert Desnos à Terezin. C'est le camp de concentration dans lequel il est mort.

Sur le mur de mon atelier, ce sont les gens qui sont des références pour moi. Pasolini. J'ai beaucoup travaillé sur Pasolini, à la fois cinéaste, poète. Nerval, Desnos et récemment Mahmoud Darwich en Cisjordanie.

Je ne colle pas ça comme des affiches, je choisis les lieux. Je vais donner un exemple précis. J'ai retravaillé Pasolini à Naples en faisant un parallèle entre lui et Caravage, à Certano, là où il a travaillé sur le *Decameron*. Et après j'ai travaillé sur lui à Naples aussi.

Tous mes travaux sont éphémères parce que c'est du papier journal. Ce sont ou des sérigraphies, ou des dessins originaux qui sont collés, donc ils disparaissent. Finalement, depuis que j'ai douze ans, je fais des essais de portraits de Rimbaud. Face à cette impossibilité de faire un portrait d'Arthur Rimbaud, j'ai compris que le caractère éphémère de mon travail était ce qu'il y avait de plus rimbaldien dans cette histoire de Rimbaud. Le fait que c'était fulgurant, que cela allait disparaître.

Quand je suis arrivé pour la première fois à Charleville, que j'ai vu un Rimbaud en marbre, il me semblait que c'était une énorme contradiction. Comme la négation même. Et faire une image sur les routes, qui allait disparaître, me semblait, plus que mon dessin, le plus rimbaldien dans cette proposition.

Je ne peux pas expliquer tout le contexte. Il y a des références à Saint Pierre, Pier Paolo Pasolini... Il y en avait d'autres.

J'ai la chance d'avoir un travail qui, quelquefois, est de mieux en mieux plus il se dégrade !

Il y a quelques années, du temps de la dictature au Chili, des amis artistes chiliens m'avaient demandé d'aller travailler avec eux. J'ai fait tout un travail sur l'image de Pablo Neruda à Santiago du Chili où il incarnait un peu l'idée de la Résistance. Nous avons collé à Santiago, devant la maison de Pablo Neruda qui avait été pillée, vous le savez, au moment du coup d'Etat. Je vais vous raconter une anecdote :

C'était du temps de Pinochet, donc un peu dangereux. Lorsque j'ai fait cette image de Pablo Neruda, les amis chiliens m'ont dit : « On ne peut pas la coller sans la montrer à Mathilde Neruda avant ». Parce que j'avais déclaré : « On va commencer à la maison de Pablo Neruda, à Bellavista à Santiago ». Ils m'ont emmené devant la porte, ils ont sonné et puis ils m'ont laissé avec elle. Elle faisait un peu peur à tout le monde, je crois. Elle était splendide. On aurait dit Irène Papas. Cette femme grave, comme ça, elle m'a beaucoup impressionné. J'ai déroulé le dessin sur la table et elle est restée silencieuse. J'étais très mal à

l'aise et elle me dit : « Pablo n'était jamais comme ça ». C'était vraiment terrible. Elle reste silencieuse et elle me dit en français : « Mais vous avez raison... maintenant il serait grave et résolu ». Voilà. C'était un moment incroyable... et après elle me dit : « Venez, on va boire ». Et elle me dit : « Je vous ai dit qu'il n'était jamais comme ça parce vous l'avez fait tellement grave, alors qu'il riait toujours vous savez. Quand on a été expulsé de France, il est monté dans le bateau, il a dit : – Champagne pour tout le monde ! – Vous l'avez fait tellement grave ! Mais vous avez raison, maintenant il y a la dictature ». C'était un moment vraiment impressionnant. Ensuite on en a collé à travers Santiago.

J'ai aussi une grande admiration pour Emile Zola, bien sûr. Dans une exposition un monsieur très âgé est venu, il m'a donné une enveloppe. Je l'ai ouverte. Je lui ai dit : « Mais vous ne pouvez pas me donner ça ! ». Il m'a dit : « Avec ce que vous faites, vous le méritez ». C'était l'original de *J'accuse*...

J'ai travaillé Verlaine aussi... et Romain Gary que j'ai fait pour une rencontre à Nice parce que je suis Niçois et qu'il a passé toute sa jeunesse à Nice. Albert Camus : j'ai fait ça pour soutenir la radio *Zinzine*, une radio libre qu'il y a en Haute-Provence. Ils l'ont vendue au bénéfice de la radio pour acheter une nouvelle antenne. Aragon, que vous avez au Moulin, je crois.

J'ai fait un travail à l'hôpital d'Ivry où j'ai mon atelier. J'ai beaucoup travaillé par rapport au théâtre (d'ailleurs en étant à Bourges, tout à l'heure en arrivant, j'ai pensé à Gabriel Monnet. Quand on parle de culture populaire, c'est là qu'a démarré un grand mouvement de théâtre. C'était lui le premier directeur de la Maison de la culture de Bourges, et il a ensuite dirigé le théâtre à Nice). Donc dans l'hôpital d'Ivry, j'ai fait un travail sur la dégradation à propos d'Antonin Artaud. D'habitude je fais des dessins ou des sérigraphies, là je ne pouvais pas dessiner, donc c'est fait au pinceau en partant de la dégradation. Je suis parti du visage, inlassablement, avec un trou qu'il y avait dans le mur, tout a été fait comme ça avec les dégradations dans le mur. J'ai dû peindre parce que le crayon faisait casser l'enduit. J'ai utilisé les trous dans le mur, les fissurations...

Tous mes dessins sont toujours le fruit d'un long travail préparatoire, je fais beaucoup de dessins avant. J'ai beaucoup travaillé au théâtre aussi avec Benedetto, Armand Gatti et tous ces gens de référence au Théâtre de la Cruauté. Donc je démarre par des choses très rapides, puis peu à peu j'essaie de comprendre le visage, les tensions, tout cela. Je travaille toujours avec la plume Sergent-Major...

### ***J. Mény***

Est-ce que justement dans ton travail de préparation, tu as une imprégnation du lieu ou des lieux où a vécu l'écrivain ou l'artiste ?

### ***E. Pignon Ernest***

Je lis beaucoup. Avant de faire un portrait de Desnos je crois que j'ai lu tout le Quarto de Marie-Claire Dumas. Je connais l'œuvre par cœur et le rêve serait qu'effectivement à la fois cela lui ressemble, c'est la moindre des choses, encore que parfois maintenant il y a des portraits, on n'est pas sûr que ça ressemble... et en même temps il faudrait que le visage parle de l'œuvre, de la sensibilité. Donc j'ai beaucoup travaillé sur Desnos.

Vous avez ce texte magnifique d'Aragon, *Robert le diable*, où il dit : « Tu portais dans ta voix comme un chant de Nerval quand tu parlais du sang jeune homme singulier ». Ce lien entre Desnos et Nerval est très fort. C'est la référence à Desnos. C'était juste pour prendre un exemple d'un lieu parce que Jacques me posait la question.

Et puis, j'ai eu l'autorisation de coller à Terezin dans le camp.



Desnos disait : « Je suis né sous le signe de la Tour Eiffel ». J'ai trouvé la conjonction, à la fois d'une architecture qui est d'un architecte contemporain d'Eiffel, à cinq mètres près de l'endroit où Gérard de Nerval s'est pendu. J'essaie à la fois de prendre en compte dans les lieux ce qui se voit, de les saisir plastiquement, et puis de prendre en compte tout leur potentiel symbolique, leur mémoire, autant que possible. J'essaie de travailler là-dessus.

J'ai eu la chance, l'honneur et l'émotion, il y a trois ans, d'aller écouter le plus grand poète contemporain, pour moi, Mahmoud Darwich, à l'Odéon, à la Maison de la Poésie. Le lendemain Olivier Pic (qui dirigeait l'Odéon) m'appelle et me dit : « Darwich est chez moi, il est en train de relire ton livre, il voudrait te voir ». Je dis : « Je serais ravi ! », il me dit « On arrive ». Ils sont arrivés chez moi avec Elias Sanbar, son traducteur, et Darwich me dit : « Mais avec ce que tu fais, tu devrais venir à Ramallah ». Donc je lui dis : « Je viens travailler à Ramallah ». Et il est mort un mois avant que je n'arrive... Comme il avait beaucoup aimé le parcours Rimbaud, j'ai fait à travers la Cisjordanie un parcours Darwich en collant des poèmes et son image, de Naplouse jusqu'à Gaza. A Gaza on ne m'a pas laissé rentrer, j'ai fait le collage par Skype. C'est-à-dire que les artistes me montraient les murs, je disais : « Oui, là, un peu plus à droite », puisque l'on ne m'avait pas donné l'autorisation d'entrer. Là on comprend la signification des lieux. Les images se chargent complètement du potentiel à la fois plastique et dramatique que portent les lieux bien sûr.

### ***J. Mény***

On pourrait dire que tu es le plus littéraire des plasticiens.

### ***E. Pignon Ernest***

Non, non, sûrement pas. Il y aurait des artistes comme Gilles Hayot...

### ***J. Mény***

Et quand tu as travaillé avec un certain nombre de nos collègues ici, le lieu lui-même, Aragon, le lieu... ?

### ***E. Pignon Ernest***

C'est un peu particulier. On y a montré des expositions. Mes vrais travaux ce sont mes parcours dans les villes, c'est là que je mets en relation une image... Souvent mon travail consiste à essayer d'appréhender un lieu. Le lieu compte autant que l'image, appréhender un lieu, en saisir tout le potentiel, poétique, plastique et glisser une image dedans, une fiction dans le réel, de manière à l'exacerber, à le rendre plus fort, plus dramatique.

J'essaie que cela fonctionne, que les choses soient comme une présence. C'est-à-dire que souvent je travaille grandeur nature de manière à ce qu'il y ait une présence, si vous voulez. Il faudrait que mes images suggèrent un peu l'idée de l'empreinte. Vous voyez, dans une empreinte, il y a une dimension assez dialectique, c'est comme des pas dans le sable, il y a à la fois l'idée de la présence et de l'absence en même temps. Il faudrait que mes images fonctionnent un peu comme ça dans les lieux, qu'elles disent une présence et une absence.

Si vous travaillez sur des personnages comme Maurice Audin en Algérie, où je travaille cet aspect, il faut que mes images fonctionnent. Il faut qu'il y ait un travail de dessin. Moi, je ne suis pas fanatique de dessins très réalistes. Si je ne faisais pas des choses que je confronte dans les lieux réels, je ne dessinerais pas comme cela. Il faut qu'il y ait assez d'effets de réel pour que l'image affirme une présence. Quand on les rencontre dans la rue, il y a presque une

espèce de sensualité dans la rencontre, et en même temps le contraire, c'est-à-dire en même temps ce n'est pas faire du trompe-l'œil, je veux que cela s'affirme comme une image, comme une fiction. Je les laisse en noir et blanc, je laisse le rectangle de la feuille. Donc il faut que j'équilibre l'effet de réel pour que cela soit présent, que ce ne soit pas comme une affiche à la surface des murs. Quelquefois, je fais des suggestions de troisième dimension, d'une ombre portée pour les rendre présentes dans les lieux. Travailler un effet de réel et en même temps, c'est complètement contradictoire, quelque chose qui dise « Ça n'est qu'une image ». Au théâtre, on dirait une distance... Voilà, mes images sont bâties là-dessus.

**J. Mény**

On va suivre l'histoire d'une image, celle que tu as installée de Jean Genet.

**E. Pignon Ernest**

J'ai fait un parcours sur Jean Genet. Je vais continuer le travail. Il n'y a même pas du tout son portrait, on a pensé que c'était bien parce qu'il y a toutes les étapes. Je vous propose un petit film. Je fais poser des modèles, je fais des croquis, je fais poser des modèles, je fais des dessins d'après les photos que j'ai faites des modèles... Je crois qu'on voit la sérigraphie et quand je colle. Et puis une réflexion sur Jean Genet par Albert Dichy qui est l'un des spécialistes de Jean Genet. Je ne sais pas sur quel aspect mettre l'accent. Si vous voulez me poser des questions après le film...

**J. Mény**

Donc le film *Brest, querelle de Brest*,...

**E. Pignon Ernest**

C'est une image de Genet. Ça s'appelle « Une image de Genet ». On est, mais je dois le dire dans le film, près du pont Recouvrance où le personnage de Genet querelle, tue pour la première fois. Après je vais coller là où il était en maison de correction, et c'est un parcours qui continue. J'ai une image actuellement dans la prison de Lyon. Il y a tout un lien avec l'œuvre et la poésie de Jean Genet.

## **PROJECTION DU FILM**

**E. Pignon Ernest**

J'ai voulu travailler sur Genet parce que c'est une image emblématique de ces personnages qui sont des témoins d'une époque. Tout ce qu'il y a de dramatique, d'un peu exacerbé, d'un peu exagéré, d'extrême dans leurs vies, dans leurs choix, dans cette littérature, en font des espèces de témoins, comme Antonin Artaud. Il y a longtemps que je voulais me saisir de ce personnage. Je cherche un signe qui dise « Genet ». Je ne vais pas faire son portrait, je ne sais pas pourquoi, contrairement à ce que j'ai fait pour Desnos, pour Maïakowski, pour Rimbaud, son portrait ne me semblait pas correspondre, n'allait pas dire « Genet ». Il est tout le temps en quête de lumière, de pureté. Il est dans le noir. C'est toujours la lutte entre le beau et l'horrible,

le bon et le mal, l'amour et la haine. On pourrait peut-être le résumer comme cela. Il est lui-même écartelé.

...

On est face à une descente de croix, à une chose un peu christique... Elle porte un peu cette ambiguïté qui est comme un truc d'amour. Comme je le disais, d'amour et de haine, un truc un peu de voyou et de sainteté.

Si je ne travaille pas mieux le dessin, tout le reste ne fonctionnera pas. Et puis j'aime aussi, quand même, les problèmes qui se posent dans le dessin. Quand je dessine, tout devient très noir... et au fond je dessine la lumière qui circule dans le dessin...

Si c'est une gomme plate, je ne sais pas, c'est assez pauvre. Je peux comme dessiner dedans ou est-ce que je joue avec ? Comme on fait dans la gravure, je suggère un mouvement à l'intérieur du dessin. C'est une espèce d'équilibre des corps, de dynamique de vide et de plein, que j'ai quand même mise au point en travaillant plus petit parce que là c'est un peu difficile à saisir, je dessine plus facilement quand c'est juste la main. Là il y a un truc physique, une vision, il faut que je recule, que je regarde dans le miroir. Si c'est un truc qui ne tient pas le coup, ça me saute aux yeux. Là je le vois à l'envers,...

L'impact, l'espèce de relation que j'essaie de créer quand je mets des images dans la rue, repose beaucoup sur une espèce de chose physique, sensuelle presque, de rencontre. Je doute un peu de la qualité de cette espèce de face à face entre... ce qu'il y a entre le type qui découvre et le dessin lui-même.

Une nuit, il m'est apparu évident que c'était les lieux qui étaient porteurs de tout ce que je voulais dire et il fallait que je saisisse les lieux mêmes. En fait, je voulais peindre moi, faire des tableaux. Et tout ce que je voulais prendre en compte, je n'arrivais pas à l'imaginer dans un tableau. En même temps, je me dis parfois : « Je suis vraiment con, je pourrais dessiner tranquillement dans mon atelier... ». Tu vois, c'est les nuits... il faut attendre la nuit parce que, sinon, l'image se détruit et puis je ne suis pas au calme. Donc, il faut aller à 3 heures du matin, avec de la colle, grimper sur des échelles alors que j'ai le vertige. Je me mets dans des situations qui m'emmerdent et, en même temps, c'est quand même là que j'ai la plus grande satisfaction plastique, poétique, et tout,...

J'ai essayé dans le visage du type de faire une chose un peu... Ce n'est pas intemporel, comment je pourrais dire ? J'ai éliminé à mon avis dans le dessin quelque chose de l'ordre de la personnalisation, de l'anecdote. Le dessin, le fait qu'il soit chauve, c'est un peu une tête de tous les temps.

Gaétan, moi, je le trouve remarquable. La moindre pause qu'il fait, comme sa façon de poser sa main, la façon dont il penche la tête, ce sont des choses que d'habitude j'invente par le dessin. C'est avec le dessin que l'on pousse un peu plus loin une pause, on casse le réalisme.

Le Russe dont je n'arrive jamais à dire le nom, il avait quelque chose qui était très bien par rapport à Genet : c'était sa nuque, son épaule, son cou, les cheveux très courts... Et il y a une espèce de fragilité, de chose assez émouvante dedans. L'autre, c'est exactement le contraire – je le dis avec affection – il fait un peu métèque, un peu coloré. C'est intéressant qu'il y ait ça, qu'il dise un peu ce qu'il y avait chez Genet qui lui faisait aimer les Palestiniens, les Blacks aux États-Unis. Dans son corps il a un côté sec et violent, ce garçon. Physiquement, il est intéressant pour ça.

Sinon après, moi j'ai des problèmes pour dessiner les mains... Elles sont fausses, un peu trop grandes, un peu trop... Il faut que ce soit apparemment juste et c'est l'un des éléments qui donne une espèce de force, de sensualité à l'ensemble.

Tout pose problème au fond. Je ne dessine rien facilement. Je prends une manche sur cette photo, une manche sur l'autre photo, une main sur une troisième photo, et quelquefois même

par exemple la main gauche du type qui a le blouson, je n'ai pas une vraie photo qui corresponde à ça. J'ai pris des plis, des plis tout le haut, ce sont des détails. C'est difficile à inventer, un pli, la lumière sur un bout de tissu... Les plis du tricot, je les ai pris plus ou moins là-dedans, mais j'ai laissé beaucoup plus de vide au-dessus. C'était trop haut. Je voulais qu'il tienne au sternum, plus bas.

Les photos me permettent de voir la texture des cheveux. Il y en a un qui a les cheveux ras, un peu genre militaire ou prison, et l'autre plus exotique.

Là, je trouvais que les pantalons, je les lui avais trop remontés, donc j'ai allongé un peu.

Moi, j'ai besoin d'être seul, de recommencer, de me concentrer, de réfléchir : « Est-ce que j'allonge de 5 centimètres les reins du type ? » Je fais apparaître un bout de peau entre le blouson et... ? C'est très long. C'est un modèle, je le vois parce que je travaille sur d'autres cas, avec des dames. Je passe mon temps à m'excuser. « Excusez-moi il faut que je recommence ! Tu veux un café ? T'as pas des crampes ? ». Je ne fais que m'excuser... De travailler avec un modèle, ça me met dans une situation que j'assume très mal. Ça me met dans une situation insupportable, surtout quand c'est des femmes. Avec des copains, ce n'est pas pareil, j'ai des « Fais pas chier, deux minutes ! », mais avec des femmes, je n'ose pas.

Je pense que l'amnésie, c'est la barbarie. Ne pas se rappeler que l'on a une histoire... J'essaie souvent de faire que l'on voit les choses d'aujourd'hui, avec la sensation de leur histoire, tout ce qu'elles portent. Ne pas se laisser avoir par les apparences. C'est pour ça au fond que je reste attaché à une ligne, ou à des lieux, c'est un peu comme cette église, parce que c'est notre histoire.

Mes parents se sont mariés à l'église qui est un peu plus haut, à deux cents mètres d'ici. Moi, je ne suis pas croyant, je n'ai pas honte de le dire ici mais en même temps, j'assume complètement ça parce que c'est de l'ordre de la culture, vraiment. Ma culture est nourrie de ça. Je pense que même les choses que je peins, le travail que je fais sur la représentation de l'homme, ils sont là en face de moi, donc je peux parler. Il y a une Piéta à Sospel, dans mon village qui est dans l'arrière-pays, que l'on attribuait à Bréa et je sais que je l'ai vue quand j'avais huit ou dix ans, que j'étais enfant de chœur et qu'elle m'a marqué. Mon travail, au fond, est complètement nourri de ça. Je suis autodidacte. J'ai quitté l'école très tôt à quinze ans, quinze ans et demi, et tout de suite j'ai travaillé car je devais gagner ma vie. J'ai montré mes dessins à des architectes et j'ai été engagé, donc depuis que j'ai quinze ou seize ans, je vis du dessin. Et puis très tôt, je ne sais pas, je devais avoir dix-huit ans, je suis allé à Tolède. J'étais passionné par El Greco puis par le Quattrocento. J'ai même fait des dessins sur les trottoirs de Florence, à la craie. Il y a une Annonciation de Simon et Martin qui est aux Offices à Florence, par Fra Angelico, et puis après par Piero della Francesca et toute la peinture italienne, vraiment. Ce sont des choses qui ont nourri mon travail, vraiment. Sinon, quand même, la révélation qui a fait que je suis devenu un artiste, c'est Picasso.

Il y a un premier abord qui est : « Voilà, on est devant une scène de rue, qui peut-être se passe dans un port, peut-être dans une banlieue... Mais dans la réalité, visiblement, il y a eu quelque chose de violent qui s'est passé... Il y a un mort ou un blessé grave. On peut imaginer effectivement que c'est un traître qui a été exécuté. L'image du traître est très forte chez Genet. Il y a quelque chose qui est un peu de l'ordre de la honte dans ce tableau. Le visage de l'homme que l'on descend a quelque chose qui est tourné vers l'obscur. Et là il y a quelque chose qui rejoint absolument l'œuvre de Genet. C'est-à-dire que l'on a des choses contradictoires, à la fois violentes, tendres, enfin attentives, qui sont juxtaposées. C'est de l'ordre non pas de l'illustration mais de la salutation d'un artiste envers un autre artiste. Ça reste en même temps un dessin d'Ernest Pignon-Ernest mais il y a Genet derrière...

C'est comme si j'étais un peintre, je cherche ma palette, je cherche des objets, des lieux, des climats, des atmosphères qui suggèrent des choses, donc ça tient presque à rien. Je ne sais pas, le rail qui est là, enfoncé dans le goudron, ça peut être un truc très fort. Le métal enfoncé... Tu

vois, à la fois l'objet pour ce qu'il est vraiment et puis pour ce qu'il peut suggérer, comme un signe. En l'occurrence, je cherche par rapport à Genet, donc j'ai dans la tête l'œuvre, sa force suggestive. Et je vois s'il y a des trucs qui sont en résonance. J'ai cette image, je sais qu'il faut l'enrichir par les trucs qu'elle va rencontrer. D'un point de vue plastique, il y a un ou deux problèmes d'échelle, tu vois les trucs qui fonctionnent à l'échelle ou qui l'écrasent parce qu'ils sont très grands. Le fait qu'il y a des grues immenses qui donnent une fragilité au corps, ou le contraire. Et le fait du lieu, un objet plastique et poétique, il y a quelque chose qui est de l'ordre du *ready made*. C'est-à-dire que je prends un entrepôt et j'en fais un objet poétique et dramatique parce que j'y ai glissé une image. Pas parce que je le mets dans un musée.

On est dans une période où l'art que l'on présente comme tout ce qu'il y a de plus avant-gardiste, de plus transgressif est en fait un art qui est fait directement pour les musées. Il n'y a rien de plus académique que l'art qui est fait pour les musées.

Tu vois c'est déchiré, à peine tu passes la main, ça se fond. C'est tellement fin, ça devient complètement mou, je ne peux plus le toucher. Bon, allez, je vais le déchirer et là, c'est à peine si je passe la main dessus.

Là, c'est vraiment la présence du port. *Querelle* ça commence comme ça, avec l'idée du port. Du port, de la mer, de la violence, de la mort, du crime qui y est rattaché, enfin dans l'œuvre de Genet. Il y a une pauvreté et des éléments un peu froids, technologiques, mettons comme l'escalier métallique, là. Il n'y aurait pas eu cet escalier sur ce mur, peut-être je n'aurais pas fait attention. L'image ne suggère pas les mêmes choses que quand tu les vois dans mon atelier.

Moi, c'est quand j'arrive dans un lieu, que j'ai déjà bien réfléchi sur le lieu, que j'ai fait un dessin qui est destiné à ce lieu, et que je m'aperçois qu'en glissant, en incorporant le dessin dans le lieu, je produis ce clash entre les choses. Mon dessin devient plus fort parce qu'il est dans le lieu, le lieu devient plus fort parce qu'il y a mon dessin. Ça va faire apparaître le lieu comme si c'était un lieu nouveau au fond. Bouleverser le regard que l'on a sur les choses, c'est un peu le rôle de l'art, de la poésie.

### *Fin du film - Applaudissements*

#### ***E. Pignon-Ernest***

Vous avez remarqué, mais le son n'était pas très bon, la musique de Luis Clavis qui est magnifique. Par contre, je n'ai pas osé arrêter, mais il n'était pas dans le bon format. Mon dessin est étiré là. Ce n'était pas le bon rapport, cela me serrait l'estomac. Quand je dis que je travaille des fois pour allonger de 3 ou 4 centimètres une image, quand je les ai vues là... C'était un peu douloureux. Vous avez vu comment je martyrise mes modèles, sauf les femmes...

#### ***J. Mény***

On a vraiment assisté à la genèse d'une œuvre, c'est vraiment un film de genèse et c'est vraiment tout ton travail. Ce que tu m'avais dit quand on travaillait ensemble sur le papier, dans le cas du support que tu emploies, qui est du papier journal...

#### ***E. Pignon-Ernest***

Du papier journal. Les premières fois que j'ai fait des choses dans les rues. En fait c'était en Provence, sur des rochers. D'abord j'ai fait des pochoirs puis après du papier, par économie, par hasard. Là, j'ai vu « Avignon », c'est le papier du journal *La Marseillaise* au départ. J'ai collé des centaines d'images dans Paris notamment, au moment du centième anniversaire de la

Commune de Paris. Et je les avais imprimées là-bas près d'Avignon, donc c'était le papier de *La Marseillaise*. Au fait, j'avais pris du papier journal par économie, c'était le papier le moins cher et il se trouve que du premier coup, c'était le bon. Maintenant, j'aurais les moyens de mettre un très beau papier. Le papier journal, j'arrive à le faire rentrer dans la moindre anfractuosité du mur, il se nourrit complètement de la matière du mur. Vous avez vu ? Je recherche des matières, des trucs rouillés... Par exemple la dernière image que l'on voit sur le mur rouillé, j'ai essayé de lui donner une force, un poids... Jean-Luc Nancy, le philosophe, a écrit dessus et puis je lui ai envoyé une photo six mois après. Et il a écrit sur la dégradation parce que la rouille finit par traverser et l'image s'inscrit physiquement dans le lieu. Donc le papier journal, c'est très très bien parce qu'il se nourrit. Quand il est trempé, vous avez vu, il devient très fin, il est très fragile mais il prend la matière du mur en fait. Alors que si l'on prend du papier de 80 ou 100 grammes, il reste plat sur le mur.

### ***J. Mény***

Avant que nos collègues ne posent des questions, juste une de ma part : tu travailles dans l'éphémère, tu travailles aussi dans la mémoire. Alors, qu'est-ce qui va « faire mémoire » de ton œuvre ? Les films ? Les livres ? Les collectionneurs aussi ?

### ***E. Pignon-Ernest***

C'est-à-dire qu'évidemment, comme je vous ai dit, je ne prends pas de commande et je ne demande ni argent ni autorisation donc il faut bien qu'à un moment je gagne ma vie. Il se trouve que certains de mes travaux, vous avez vu, je fais vraiment beaucoup de dessins pour préparer ces images, donc j'ai une galerie avec laquelle on fait des espèces de diptyques, de triptyques, mettant une photo de l'intervention et puis deux études de part et d'autre. Donc je vends mes dessins préparatoires. J'ai travaillé plusieurs mois sur Soweto en Afrique du Sud. Tout ce que j'ai fait à Soweto, c'est parce que j'avais vendu des dessins après mon travail de Naples. Vous voyez, en fait, j'ai mes dessins préparatoires de Naples qui paient, qui me laissent cette grande liberté.

Avant, je faisais autrement. J'ai fait  a pendant des années. J'ai eu une exposition au Musée d'Art Moderne en 1979 et jusque-là, cela faisait donc depuis 1965 que je faisais ce type d'intervention, je gagnais ma vie en faisant des dessins dans des journaux, des affiches de cinéma...

C'est la 4 L de ma mère ! Vous avez vu ? Je tenais à ce qu'elle soit dans le film parce que je l'ai gard e. Ma mère n'est plus là mais j'ai gardé sa 4 L. Elle est toujours dans le garage à Nice et pour aller à Monaco, je suis scénographe des Ballets de Monte-Carlo, c'est très chic. J'y vais avec la 4 L pour les emm.... Et je tenais à ce qu'elle soit dans le film.

### ***J. Mény***

Dans ton parcours, re-situe-nous le moment où finalement la littérature, les écrivains, les portraits dans leurs œuvres qui portent ta marque, et ton œuvre porte cette marque, quand rentrent-ils et comment ?

### ***E. Pignon-Ernest***

De toute façon, tous les travaux que je fais sont le fruit de lectures. Là, nous en parlions tout à l'heure, ça fait huit ou dix mois que j'essaie de travailler sur la ville d'Hébron. J'ai lu tout ce qui existait sur Abraham, sur le sacrifice. Je suis allé participer au colloque sur Hébron. Je lis

beaucoup. Il y a une fille qui a fait une thèse sur mon travail napolitain. Un jour elle me demande : « Mais comment ? vous connaissez tout à Naples ? ». Et je lui dis : « Eh bien, les livres sont là ! » et vraiment j'ai une étagère complète sur Naples, on l'aperçoit un moment dans le film, il y a quatre-vingt-douze livres dont la *Bible*, les *Evangelies*... Mais ce n'est pas une corvée, c'est un plaisir que j'ai.

Pour Hébron, je pense que je ne ferai pas le travail, je n'y arrive pas. Je ne trouve pas les images qui correspondent à cette ville, à l'espace, à l'histoire, à la culture sur place. Je n'y arrive pas. Cela fait plusieurs mois que je travaille dessus, je n'y arrive pas. On ne peut pas avoir le culot d'intervenir dans la vie des gens, dans l'espace où ils vivent si le truc n'est pas fort et juste. Donc je crois que je ne le ferai pas.

Je me suis toujours appuyé sur ça. Je le disais tout à l'heure, je suis ami avec beaucoup de peintres vu que je suis Niçois. J'ai connu Arman quand j'avais seize ans à peine. Martial Reiss est un ami, enfin tous les gens de *Supports/Surfaces*, Viallat tout ça, sont des copains. Les problèmes qu'ils posent, la peinture qui s'interroge sur la peinture, ça me parle... Je suis content qu'ils aient posé ces questions, eux. Ça m'intéresse. Je suis leur travail que j'admire beaucoup, surtout Bernard Pagès. Je trouve que c'est le meilleur. Il a gardé à la fois la rigueur théorique de *Supports/Surfaces* et qu'il a dépassé avec une dimension poétique, une invention plastique moins répétitive que Toroni par exemple... Ça, ça m'emm... vraiment, mais c'est une équation qui pose ces problèmes-là.

La peinture qui s'interroge sur elle-même, je m'en fous un peu. Ce n'est pas une critique, je trouve que c'est très bien qu'il y en ait qui le fassent. Mettons, là, dimanche, j'ai vu Christian Bobin, un poète que j'aime beaucoup. Ça me nourrit plus l'imaginaire que tout ça...

### **J. Mény**

Dans tes amis ou tes fréquentations, il y a plus d'écrivains que de peintres ?

### **E. Pignon-Ernest**

Oui, probablement oui. Je suis très ami avec Velickovic et avec beaucoup de peintres. Mais j'ai un enrichissement... Je vois André Velter le poète, Alain Borer, Alain Borer moins parce qu'il est aux Etats-Unis, mais je vous dis, voilà j'ai vu Bobin, je suis très ami avec Laurent Gaudé, avec Jean Rouaud, avec Daniel Pennac même. J'étais avec Pennac cette semaine. Même Fred Vargas ! J'aime beaucoup les écrits, voilà.

### **J. Mény**

Des questions ?

### **J.C. Ragot**

Moi j'ai une question, je vais commencer. Finalement vous nous expliquez que le terme même de commande artistique que l'on a choisi est un terme qui est extrêmement fort et qui vous convient peu. C'est-à-dire que la question est : est-ce qu'un « commanditaire », c'est-à-dire un lieu, une maison, par exemple comme nous, un organisateur quelconque, peut « passer commande » à un artiste, autrement dit essayer de rentrer dans un dialogue avec lui, dans lequel la liberté de l'artiste reste extrêmement importante ? Autrement dit, pour vous, la commande est complètement contradictoire du geste artistique ? Par exemple, je me souviens de cette affiche que vous aviez dessinée pour le festival d'Avignon, qui avait fait beaucoup parler à l'époque, est-ce que c'était une commande du festival d'Avignon ?

### ***E. Pignon-Ernest***

Oui, ça c'était une commande. Quand je dis que ce ne sont pas des commandes, je parle de mes interventions. Je pense que c'est très bien qu'il y ait des commandes à des artistes. Mais la spécificité de mon travail fait qu'il ne correspond pas bien à tout ça. On en fait... Le nombre de murs que l'on m'a proposé de peindre... En plus avec cette mode actuellement, du moment qu'il y a un mot anglais, le *street art*, voilà... Demain j'ai trois rendez-vous téléphoniques pour des gens qui font des livres sur le *street art*. Moi, je suis à l'aise avec ce caractère éphémère. Je ne dis ça que pour moi. J'ai vu les vitraux de Soulages, c'est pour ça je suis très heureux qu'il y ait ce type de commande. Encore que je sois très réservé sur beaucoup d'initiatives du Ministère de la Culture, excusez-moi, à propos des arts plastiques. Je suis vraiment très très critique. Je pense que la dimension « service public culturel », pour ce qui est des arts plastiques, est complètement dévoyée, mais ce n'est pas le sujet.

Sinon non, je ne suis pas contre tout type de commande. Je pense que c'est essentiel, que c'est très important et la peinture à laquelle je fais référence tout le temps, elle n'était faite que de commandes. Elle s'inscrivait dans la vie de la collectivité. Le Quattrocento, quand je parle de Caravaggio, c'était des commandes, bien entendu. Il se trouve que c'est mon travail, comme j'ai réussi à me donner cette liberté de ne faire que ce que j'ai envie, je vis avec le sentiment d'urgence vous voyez. Je suis assez âgé maintenant, je sais que je ne vais pas en faire pendant des dizaines d'années, d'aller coller la nuit en Palestine, dans les marchés à Ramallah,... Donc je fais des trucs qui me tiennent à cœur vraiment beaucoup. Cette rencontre avec l'œuvre de Darwich, qui était essentielle... C'était terrible pour moi qu'il soit mort juste avant que j'arrive. Mais c'est un peu du luxe, vraiment !

J'habite à La Ruche à Paris, je m'occupe beaucoup du fonctionnement. C'est une cité où il y a soixante artistes. Je regrette qu'il n'y ait pas plus de commandes parce que, comme j'interviens dans la gestion de ce lieu, je sais tous les loyers impayés et la situation terrible de certains artistes de talent, parce qu'ils n'ont pas de commandes.

### ***J.C. Ragot***

Peut-être ce que vous nous dites aussi, c'est que c'est difficile d'être un bon commanditaire et c'est peut-être là-dessus que nous devons travailler nous-mêmes, c'est-à-dire : comment être pertinent dans sa façon de passer une commande artistique ? C'est notre défi à nous qui ne sommes pas artistes !

### ***E. Pignon-Ernest***

Il faut choisir. C'est-à-dire que j'ai fait un mur peint, je n'aime pas beaucoup... Je vous raconte. Il y a très longtemps, c'était à Belfort, il y avait un concours, un mur de 400 m<sup>2</sup> avec un trou au milieu et donc on m'appelle. On me dit : « Voilà, on fait un concours pour un mur peint dans la ville ». Vous vous rendez compte ? Un mur de 400 m<sup>2</sup> en pleine ville ! D'un côté on voit les collines, de l'autre on voit la ville. Il y a un trou au milieu. C'est un travail énorme. Je dis : « D'abord, moi je ne veux pas être en compétition et en plus je pense que c'est un peu absurde. Un travail comme ça nécessite de passer plusieurs jours sur place, de voir comment la lumière vient dessus, comment vont les gens, la présence des gens... ». Si vous faites un concours ouvert comme ça, les gens vous envoient – et c'est ce qui est arrivé – des projets qu'ils ont fait pour ailleurs, qui ne prennent pas en compte le lieu, l'espace, l'échelle. Voyez, il faut rester devant pendant des heures. Donc ils ont fait un concours, ils ont refusé tout le monde. Ils ont fait un deuxième concours, en désespoir ils ont pris une œuvre. La personne a commencé à peindre et là (c'était M. Chevènement) le maire s'est arrêté devant. Il l'a fait arrêter. C'était évidemment catastrophique. Moi, je ne le connaissais pas. Il m'appelle et il me



dit : « On me dit que vous êtes un spécialiste des murs mais vous avez refusé ! ». Je lui dis : « Bien sûr, avec votre équipe cherchez deux, trois artistes qui vous semblent correspondre, que vous aimez. Vous leur donnez un petit budget, vous les invitez trois jours sur place,... Voilà, il faut choisir les gens, les préparer. Maintenant, en plus grâce à internet, tout le monde a un site. Si vous voyez des œuvres qui correspondent à votre lieu, si c'est des vitraux, si c'est un mur, si c'est des mosaïques, je ne sais pas,... Voilà ce que je pense ! ».

Moi, je pense que les commandes sont essentielles. C'est bien. Et même ça fait inventer, ces contraintes. Donc, je veux dire que ce n'est pas une contrainte, c'est au contraire un stimulant. Je ne les vois pas comme une liberté moindre. Moi, mon travail est un peu particulier, c'est tout.

### **C. Bruant**

Ton travail ne s'arrête pas à l'installation. Après, il y a tout un travail de photographie et d'installation...

### **E. Pignon-Ernest**

Oui, maintenant oui. En vieillissant, je suis moins rigoureux. Les premiers temps, quand j'ai fait ce type de travail, ma référence c'était un peu les gens de théâtre. Je voyais ça un peu comme des *happenings*, des choses de cet ordre. Les gens de théâtre acceptent cette idée qu'ils font des trucs qui vont disparaître, ce caractère éphémère.

Moi, la première fois que j'ai fait une intervention comme ça, quand je me suis rendu compte que j'étais amené à travailler dans l'espace réel, c'était un constat d'impossibilité, d'échec. C'est-à-dire que la première fois, je venais de gagner un peu d'argent et je m'étais rendu compte que je pouvais vivre un an en ne faisant que de la peinture, sans faire des trucs alimentaires. Je m'achète une camionnette 2CV et je m'installe dans le Vaucluse parce que c'était moins cher qu'à Nice pour vivre. Et j'apprends qu'à trente kilomètres on installe la force de frappe atomique. Voilà ! Vous vous rappelez, le Plateau d'Albion et tout ça ? Toute cette magnifique mobilisation de René Char. La Provence, Point Oméga... Je me dis que si j'avais le culot de vouloir faire de la peinture, je le dis dans le film, c'est parce que j'ai vu *Guernica* dans *Paris Match* quand j'avais douze ans. Ce n'était pas pour peindre... J'aime... Je n'ai pas la manie des pommes, j'adore Cézanne. Moi, je suis de Nice, je ne vais pas me mettre à peindre un port avec les barques. Pas du tout. Donc là je me dis : « Le thème de *Des milliers de fois Hiroshima*, enfouis en Provence sous les champs de lavande, voilà un thème ! ». Et j'achète des grandes toiles, et j'ai vécu comme une espèce de contradiction, comme une impossibilité de traiter ces *millions de fois Hiroshima* enfouis sous la terre de Provence, qui est celle que je préfère, et puis les traiter sur un tableau. Même de quatre mètres ou de cinq mètres. Ce n'est pas parce que je ne suis pas Picasso, que je ne peux pas faire *Guernica* quoi. Et peu à peu je me suis rendu compte que les lieux eux-mêmes avaient un potentiel poétique et dramatique par le fait de ces raisons, qui était le matériau le plus fort. Comme j'avais réuni beaucoup de documents, j'avais découvert cette photo incroyable qui est au fond un signe pour notre temps, c'est une photo d'un type qui a complètement été annihilé par la bombe à Hiroshima, il ne reste que son ombre portée sur un mur. Le type a disparu, il n'y a que ça, que cette ombre, qu'un fond d'homme terrible. Et donc j'avais fait un pochoir avec cette ombre et je la mettais sur les routes qui menaient... Voilà. C'était une façon d'utiliser les lieux et de glisser un signe dedans. En fait, depuis, je ne fais que la même chose. Je mets un signe de l'homme.

Sinon, j'ai abandonné les pochoirs parce que maintenant il y a des gens qui font des pochoirs intéressants. Moi, je n'étais pas très habile et j'aime beaucoup m'investir dans le dessin. Mon travail s'est précisé aussi. Je fais autre chose entre temps. J'ai été invité à participer à une

exposition sur l'anniversaire de la Semaine Sanglante de la Commune, en 71. Là aussi, je me suis mis à étudier la Commune. Je me suis dit : « On ne peut pas faire un tableau qui exprime des masques. Ce sont les lieux qui sont porteurs de tout ça, le Père Lachaise... ». Donc, je me suis mis à travailler sur le plan de Paris. J'ai fait une image de gisant que j'ai inscrite dans des lieux chargés et en faisant des anachronismes volontaires. C'est-à-dire ce gisant de la Commune, je l'ai collé par exemple sur les quais de Seine où l'on a jeté des Algériens en 61. C'était une chose qui a été reconnue récemment par le président de la République, c'est bien. Ou sur les escaliers du métro Charonne. Voilà, j'utilise ce potentiel poétique, domestique et dramatique que portent les lieux et mon image vient là comme pour les faire remonter à la surface en quelque sorte.

Ce que je dis là dans le film, c'est qu'il y a une espèce d'interaction. Le métro Charonne, les gens y passent tous les jours, ils ont oublié le drame qui s'est passé là. Mon image vient pour le faire remonter à la surface. Mon image est d'autant plus dramatique qu'elle est cassée par le collage. Un travail plastique, ce truc, par l'obligation de faire marcher les gens dessus, il y a une violence dans tout ça, et les lieux sont réactivés en quelque sorte, par une interaction entre le lieu et l'image que je viens y inscrire.

### ***C. Bruant***

Je trouve que les photos donnent encore une autre dimension, et elles font aussi partie du travail.

### ***E. Pignon-Ernest***

Oui, j'ai été un peu contre les photos. Au départ je n'en faisais pas. Ça fait qu'il y a des travaux dont je n'ai rien. Mon travail, c'est pour une proposition d'art, une proposition d'art plastique. Il n'est pas cadré. Donc faire une photo, ça oblige à le cadrer. En faire plastiquement un objet un peu plus banal. Moi, c'est toujours pensé dans l'espace, dans le mouvement, dans la rue, et puis ce que je disais tout à l'heure, l'équilibre entre l'effet réel et l'effet de distance. Ça se voyait beaucoup dans mes travaux de Naples. Les photos accentuent l'effet réaliste. Comme il y a une seule focale, si tu marches dans la rue et que tu vois mon image, tu comprends que c'est une image qui est posée dans le réel. Alors que pour certains de mes travaux, quand les gens voient certaines de mes photos, ils me disent : « Ah, mais il y avait un trou, il y avait un soupirail... ». Non, la photo accentue le réalisme.

J'ai été obligé d'écrire sur le fait que je faisais des photos. L'avantage c'est qu'avec la photo je montre que c'est le lieu qui compte. Je le cadre en donnant de l'importance au lieu, en ne cadrant pas sur le dessin mais sur le lieu. Du coup, la photo permet d'affirmer ça parce que, souvent, c'était plutôt critique. Parce que souvent les gens n'aiment pas mes dessins. C'est-à-dire que dans la période que l'on vient de traverser, il y a une réserve à l'égard du dessin. On m'a dit « académique », j'ai été traité de ça. Oui, une méfiance à l'égard du dessin.

Un artiste que j'admire beaucoup, vraiment je pense qu'il est un très grand artiste, c'est Boltanski. Boltanski dans ses cours aux Beaux-Arts, dit : « Le dessin est un handicap pour la création ». Je trouve que c'est c... mais... Non, parce que c'est vrai qu'aujourd'hui on peut faire des œuvres sans dessiner, bien entendu, c'est vrai. Il en est l'exemple. Mais, retourner le truc c'est un peu bête, quoi. Le dessin c'est une façon d'appréhender... J'aime bien. En début de ce livre chez Delpire, j'ai mis une phrase de Goethe qui dit : « Ce que je n'ai pas dessiné, je ne l'ai pas vu ». C'est vrai qu'en dessinant les choses, on comprend la structure, comment elles sont construites. C'est une façon de les comprendre.

### ***Question de la salle***

Je dirai que pour beaucoup de critiques, tu es l'un des grands dessinateurs de notre époque. Tu as Régis Debray qui dit ça...

### ***E. Pignon-Ernest***

Oui, ils ont cette gentillesse, mais en même temps c'est parce que je travaille beaucoup. Je ne suis pas Picasso... Vous avez vu combien je fais d'études, de dessins préparatoires... Parce que c'est aussi un problème de mettre un dessin dans la rue... C'est mal foutu mais quand je les mets à la Galerie, tu mets une marie-louise autour, deux faux traits de construction, encadrés sur un mur blanc, ça tient le coup. Non, c'est vrai, on trouve toujours des astuces pour que ça tienne, surtout que ça fait cinquante ans que je fais ça, tu fais trois taches, bon... J'exagère à peine !

Par contre si tu mets, mettons sur le Pont de Recouvrance, c'est le pont qui se lève, qui fait presque vingt mètres de haut, pour que l'image reste, pour que le dessin tienne la confrontation, il faut qu'il soit nourri. Ou dans les rues de Naples, j'ai vu quand je n'ai pas beaucoup travaillé les dessins, parce qu'il y a un bordel visuel là-bas, les draps aux fenêtres, des cariatides, des moulures, pour que le dessin tienne dans l'espace réel, il faut qu'il soit beaucoup plus travaillé. Il a cette spécificité quand même qui fait que ce n'est pas du tout académique. Les gens disent : « Ah, c'est un dessin académique ! ». Parce que 90% des œuvres que l'on voit dans la rue, elles ont été pensées pour être découvertes frontalement. Et quand tu dessines dans la rue, surtout une rue de Naples, mettons qui fait trois mètres, les gens vont appréhender le dessin soit par la droite, soit par la gauche, et ça oblige à travailler sur l'espace qui détermine le corps pour faire des espèces de distorsions, presque d'anamorphoses infimes, mais ça fait un trait, un travail et ça oblige un espace très spécifique et pas du tout l'espace de la peinture académique comme peuvent le penser les gens qui voient vite, qui voient mal. Comme on dit « malentendu ».

### ***M. Naturel***

J'ai été séduite par le film que l'on a vu, et notamment le fait que vous ayez choisi Jean Genet. Je ne sais pas si vous le savez, mais moi en tous cas je connais deux lieux de mémoires rattachés à Jean Genet. D'une part, la tombe où il est enterré au Maroc, la zone catholique du cimetière musulman de Larache. Je trouve que c'est tout un symbole et j'ai eu le plaisir de la voir juste avant de quitter le Maroc, et avec une orientation très spécifique. Je crois qu'il est dans le quartier catholique mais orienté vers La Mecque, à la musulmane. Et le deuxième lieu de mémoire, c'est près de la Place d'Italie, la chambre d'hôtel où il est décédé. Sur cet hôtel, H.O.T.E.L., il y a une plaque disant qu'il est mort ici. Quand on connaît le parcours de Jean Genet depuis sa naissance, on est forcément ému par ce genre de chose, et j'ai trouvé qu'il y avait dans votre dernière réalisation à la fois le sens du tragique et puis un grand érotisme. J'ai trouvé cette photographie très érotique.

Je trouve qu'il y a quelque chose de transgressif dans votre art évidemment, volontairement, et aussi dans les choix des auteurs. Alors la première question que je voudrais vous poser, c'est : est-ce que vous êtes prêt, ou est-ce que vous l'avez déjà fait, à faire le même genre de travail sur des auteurs classiques d'une part, et d'autre part est-ce que vous pensez travailler avec Jean Rouaud que vous avez cité parmi les écrivains que vous connaissiez bien ?

**E. Pignon-Ernest**

On vient de faire un travail ensemble mais particulier. On a fait une adaptation du *Lac des Cygnes*. Pardon, excusez-moi, on a retravaillé les mythes qui sont à l'origine de ce cygne noir et de ce cygne blanc. On a fait un spectacle avec le chorégraphe des Ballets de Monte-Carlo, que le Bolchoï lui a acheté. Voilà !

J'ai bien travaillé avec Jean sur ça. C'est un peu différent. On a travaillé ensemble sur ces mythes qui viennent du Nord, cette peur de ne pas voir le jour se lever. Notre ballet avec les Ballets de Monte-Carlo va partir en Russie, puis à Tokyo. Demain matin je travaille sur les décors.

**M. Naturel**

Parce que je pensais aux murs. Il cite aussi le mur dans une ou deux de ses œuvres. Il glisse des petits billets à travers les fentes des murs. Enfin, il y a toute une théorie des murs chez Rouaud qui peut rejoindre la vôtre.

**E. Pignon-Ernest**

Oui, Jean a écrit sur la Commune, on a eu beaucoup de points en commun, on a une grande amitié. En fait, quand je l'ai rencontré, il est venu dans une de mes expositions quand il venait d'avoir le Prix Goncourt. J'avais une exposition chez Actes Sud à Arles, et je le vois là. Moi, j'étais passionné, *Les champs d'honneur*, ça a été vraiment une révélation.

Je lui dis : « Mais tu es Jean Rouaud ? ». Il me dit : « Oui, j'aime beaucoup ton œuvre ! ». Voilà, on s'est connus comme ça. J'étais très heureux que mon travail me le fasse rencontrer. On est très amis. Et donc là, comme je travaille avec les Ballets de Monte-Carlo, j'avais suggéré au chorégraphe d'associer Rouaud parce qu'il a une grande réflexion sur tous les mythes fondateurs. Il a écrit un livre sur *Les Evangiles*, qui s'appelle *Mes Evangiles*. Il connaît vraiment bien, beaucoup mieux que moi.

Sur les classiques, je ne sais pas quoi vous dire. Pour moi, mettons, Pasolini est une référence. Pour faire un résumé un peu rapide, je veux dire qu'il est membre du Parti Communiste italien, il fait *Médée*, il fait *L'Evangile selon saint Mathieu*, c'est-à-dire qu'il s'inscrit dans cette histoire comme ça. Pour moi, c'est une référence.

**A. Halley**

Vous avez beaucoup parlé d'écrivains, j'ai remarqué que parmi les images que l'on a vues, et les listes que vous citez, enfin tous ces grands écrivains que vous citez depuis tout à l'heure, vous n'avez jamais parlé d'une écrivaine. Alors, est-ce que les femmes écrivaines sont exclues des murs, des interventions, etc. ? Puisque là on n'a parlé que d'hommes, Desnos, Aragon, Rimbaud,...

**E. Pignon-Ernest**

Vous avez quand même vu dans mon atelier tout ce qui n'est pas Genet, vous avez vu, sur les murs, les dessins de femmes ? Il y en avait pas mal quand même...

**A. Halley**

Mais est-ce que vous avez travaillé autour de thématiques de femmes écrivaines ?

**E. Pignon-Ernest**

J'ai fait le timbre de Marguerite Yourcenar.

**A. Halley**

Mais ça, j'imagine que c'est une commande ?

**E. Pignon-Ernest**

Oui ! Mais vous savez, il y a des commandes que je refuse. Comme j'ai la chance de ne pas être coincé financièrement, je ne fais que des choses que j'aime. Dans la série il y avait Maupassant.

Que vous dire ? Les images dans la rue sont très délicates. C'est très difficile de mettre des images de femmes dans la rue. C'est vraiment très difficile. Je vous assure, c'est vrai. On ne peut pas faire au corps des femmes ce que je fais. J'ai travaillé beaucoup sur les images de la mort, à Naples. Sinon j'ai fait une citation de la mort de la Vierge, *La Dormition de la Vierge* de Caravage, parce que c'était une citation. Sinon, c'est très difficile. L'image de femme, on n'arrive pas à la contrôler complètement. Je fais, mettons, des corps d'hommes nus portés. Vous ne pouvez pas le faire avec une femme. Ce n'est vraiment pas possible. J'ai fait une image de femme dans la rue, quand il y a eu – voyez, ce n'est pas d'hier – quand il y a eu les débats sur la légalisation de l'avortement. J'ai eu un mal fou. C'est vraiment très difficile de mettre une image, parce que ça bascule, comme les images de la publicité. J'ai travaillé plusieurs années, à partir de textes de grandes mystiques chrétiennes. Donc j'ai beaucoup travaillé sur les textes de Madame Guyon, de Thérèse d'Avila, d'Hildegarde. Mais ça, on ne peut pas les mettre dans la rue.

J'ai fait toute une installation, je l'ai présentée au festival d'Avignon, à Saint-Denis l'année dernière. Il y a un très joli texte de Lydie Salvayre dans le livre sur ce travail-là. Je vais la présenter à Lille mais pas dans la rue. Je demande un lieu fermé sur lequel je peux travailler la lumière, l'espace, et en général un lieu lié à une forme de spiritualité. Une église ou quelque chose comme cela.

**Question de la salle**

Je n'ose pas vous demander ce que vous pensez de Miss.Tic qui met les femmes dans la rue ?

**E. Pignon-Ernest**

Miss.Tic ? Ouais... J'ai témoigné pour elle. Son avocat me l'a demandé. Je la connais bien. C'est intéressant, elle a inventé un langage. Il y a une poésie, des fois un peu courte, mais c'est bien ce qu'elle fait. C'est bien, je vous rassure, j'ai fait une longue lettre parce qu'elle était poursuivie pour dégradation. J'ai expliqué que ses pochoirs, ce n'était pas de la dégradation. Moi, j'ai renoncé à faire des pochoirs d'une part parce que je ne suis pas habile pour les découper, d'autre part parce que je préfère le dessin, et puis d'autre part parce que cela a un côté irréversible. Je reviens sur cette image de Naples.

Quand j'ai travaillé à Naples sur les images de la mort, je les ai toujours collées le Jeudi et le Vendredi Saints. C'est l'image de la mort, je prends en compte le comment de la rencontre. Je veux dire que rencontrer l'image de la mort pour un Napolitain – moi je suis athée – dans le contexte de la semaine de la Passion, de la Résurrection, ça intervient dans la réception de l'image. Je sais où je les pose, dans telle rue, ce que porte la rue de symbolique par rapport à la mort, par rapport aux catacombes, par rapport aux ex-votos... Donc je me suis permis de

coller sur les églises de Naples, et le Vendredi Saint. Mais je mets des papiers, si les gens veulent, ils les enlèvent en cinq minutes. Le papier ne dégrade pas et ça permet une réciprocité. Voilà. Je suis assez content de ça. Si les gens n'aiment pas, ils déchirent. Il n'y a pas ce côté enfant gâté des pochoirs ou de la bombe.

Là, je suis consterné, il y a des groupes de graffeurs de Naples qui sont venus m'offrir leur bouquin. J'étais l'invité d'honneur ! Je ne mérite pas tant. Comme si j'étais leur pépé ! J'étais consterné ! Ils ont salopé leur ville ! Parce que vous savez, la ville de Naples s'est faite beaucoup avec la lave du Vésuve, c'est un truc poreux. Ils y vont à la bombe dessus. Ça va rester des années. C'est une catastrophe, une vraie catastrophe ce qu'ils font. Je ne suis pas contre les graffeurs, les tagueurs, mais ils faut qu'ils soient un peu intelligents, qu'ils réfléchissent à ce qu'ils font.

Miss.Tic, c'est délicat. Voyez, Miss.Tic, ce n'est pas agressif. Ça s'inscrit bien dans Paris, dans les villes. Elle a trouvé la dimension juste, vraiment.

### ***A. Tourneux***

On sent bien ton exigence, ton combat. Je dis « combat » parce que je crois que tu as dit tout à l'heure : « J'ai beaucoup de peine à envisager d'aller à Hébron. Enfin j'y suis allé mais je cerne mal les choses, enfin je ne suis pas prêt à le faire ». Est-ce qu'il y a des domaines comme ça où ce combat est pour toi engagé ?

C'est peut-être un peu indiscret comme question, mais est-ce qu'il y a des figures dans le domaine de la littérature, ou bien des combats politiques qui vont être tes prochaines approches ? Des combats politiques au travers de l'œuvre, du dessin...

### ***E. Pignon-Ernest***

Ecoute, moi, je me méfie. Je ne tiens pas du tout que l'on insiste là-dessus. Je l'assume complètement mais, comme Mahmoud Darwich, qui était désolé qu'on ne le présente que comme un poète palestinien. C'est un poète universel et puis, du coup, le politique est perçu comme une espèce de moi, d'imaginaire, de poésie, d'invention poétique, plastique.

Pour l'instant, par rapport aux écrivains, je travaille sur Desnos. Je viens de faire un voyage à Haïti avec Régis Debray. Là, avec d'autres voyageurs, j'aimerais bien travailler à Haïti parce qu'il y a un syncrétisme chrétien-vaudou qui m'intéresse beaucoup, une grande tension – c'est terrible la vie là-bas depuis le tremblement de terre – donc si j'ai encore la forme, après Terezin. Voilà mes projets.

Hébron, je mets un peu en suspens, je regrette parce que j'avais très envie. C'est une ville très intense et avec la présence des trois monothéismes, avec des colons complètement cinglés quand même, avec une grande tension, mais c'est très beau, très fort. C'est vraiment difficile à cause de cette culture qui a une méfiance à l'égard des images. Je travaillerais sur le sacrifice d'Abraham, d'Isaac ou d'Ismaël, dans le monde catholique, j'aurais déjà fait des images.

Je suis retourné aussi au Chili, deux fois. Il y a des villes abandonnées dans le désert au Chili. L'idée de faire des images dans une ville où il n'y a plus personne me plaisait. Une ville abandonnée qui est chargée d'histoire, ça me plairait aussi.

J'ai plein de projets !

### ***J. Mény***

Merci à Ernest Pignon-Ernest pour cette magnifique matinée...

### ***E. Pignon-Ernest***

Merci à vous.

**Vendredi 23 novembre 2012**

**APRES-MIDI**

## **Introduction**

La commande de Paul Meurice à  
"l'élite des artistes contemporains"  
pour l'ouverture de la Maison de Victor Hugo en 1903

**Leïla Jarbouaï**

**Conservateur à la Maison de Victor Hugo à Paris**

### **Le contexte de la création de la Maison de Victor Hugo et de la commande artistique passée pour l'ouverture du musée**

Le 12 Juin 1901, Paul Meurice propose au Conseil de Paris d'installer une Maison de Victor Hugo place des Vosges dans l'appartement où Victor Hugo a vécu la plus grande partie de sa vie, entre 1832-1848 : « L'Angleterre a la maison de Shakespeare à Stratford-sur-Avon, l'Allemagne a la maison de Goethe à Francfort : au nom des petits-enfants de Victor Hugo et au mien, je viens offrir à Paris de donner à la France la maison de Victor Hugo. » Si la ville, qui possède le bâtiment depuis 1873, le transforme en maison de Victor Hugo, musée municipal, alors Paul Meurice lui offrira toute sa collection, complétée d'achats d'œuvres et de commandes artistiques payées par lui-même.

### **Le culte voué à Victor Hugo, 1882-1902**

La Maison de Victor Hugo a finalement vu le jour en 1903 mais devait ouvrir au public dès 1902, pour célébrer le centenaire de la naissance de l'écrivain. Elle a été créée dans un contexte non de simple commémoration mais de célébration, voire de véritable culte. Elle constitue l'aboutissement de la panthéonisation du grand homme qui eut lieu dès son vivant.

Ce culte est lié à l'œuvre et à l'engagement de Victor Hugo mais aussi au contexte politique : après la guerre de 1870 et la meurtrissure de la perte de l'Alsace-Lorraine, après la Commune et le spectre de la guerre civile, la IIIe République a plus que jamais besoin de valeurs consolidatrices et de pères fondateurs. Victor Hugo est l'une de ces figures du rassemblement républicain.

Pour donner une idée de l'ampleur du culte voué à Victor Hugo dans les dernières décennies du XIXe siècle, rappelons quelques événements. Entre 1881 et 1882, l'anniversaire de ses 80 ans donne lieu à de nombreux hommages ; le plus spectaculaire étant l'appellation « Victor

Hugo » donnée à une partie de l'avenue d'Eylau dans le XVI<sup>e</sup> arrondissement. L'année suivante, un « Livre d'or de Victor Hugo » est publié sous la direction d'Emile Blémont par Henri Launette, comprenant une sélection de textes de Victor Hugo et une présentation de l'écrivain, avec des illustrations par « l'élite des artistes et des écrivains contemporains ». Parmi eux : Henner, Laurens, Grasset... artistes auxquels fait appel une vingtaine d'années plus tard Paul Meurice pour la création de la Maison de Victor Hugo. En 1885, la mort du grand homme (22 mai 1885) donne lieu à des funérailles nationales : le 1<sup>er</sup> juin est proclamé journée de deuil national.

On peut signaler que la Maison de Victor Hugo créée par Paul Meurice avait eu un ancêtre éphémère en 1889 : une première Maison Victor Hugo fut ouverte pendant un an au 124 de l'avenue Victor-Hugo, dernière demeure de l'écrivain, à l'initiative du Dr Marmottan, maire du XVI<sup>e</sup> arrondissement, mais Paul Meurice n'y fut pas associé et sa collection n'y fut pas exposée.

Enfin, le centenaire de la naissance de Victor Hugo, en février 1902, donne lieu à plusieurs festivités organisées par l'Etat et par la Ville de Paris. Elles culminent place des Vosges avec une illumination de la façade, un spectacle musical, un défilé enfantin...

### **Le commanditaire, Paul Meurice, garant officiel de la gloire de Victor Hugo**

La commande est étroitement conditionnée par le lien particulier entre le commanditaire et Victor Hugo : en effet, Paul Meurice, avant de passer son importante commande aux artistes contemporains, est déjà l'un des acteurs de la panthéonisation de Victor Hugo et le principal garant de sa postérité.

Il avait rencontré Victor Hugo dès les années 1840, à l'époque même où ce dernier habitait place Royale, c'est-à-dire place des Vosges, et devient dès ce temps-là son ami dévoué. Très proche des fils de Victor Hugo et d'Auguste Vacquerie, frère du mari de Léopoldine, il fait partie du cercle des intimes. Journaliste, il défend les idées politiques de Victor Hugo dans *L'Événement* puis crée *Le Rappel*. Auteur dramatique, il adapte au théâtre les romans de Victor Hugo. Dès l'exil, il se charge des affaires de l'écrivain et rachète une partie de son mobilier lors de la vente de 1852. Amateur de Victor Hugo artiste, il possède les plus beaux dessins, offerts par le poète-peintre lui-même. Exécuteur testamentaire, enfin, il se charge de publier les œuvres posthumes et l'Édition nationale. C'est donc un commanditaire qui sera tout sauf neutre, qui a la charge officielle de veiller à la gloire de Victor Hugo - et qui y veillait déjà du vivant du grand homme.

### **Arsène Alexandre, conseiller artistique et interlocuteur des artistes**

Pour la commande passée pour l'ouverture du musée, Paul Meurice, plus proche des milieux littéraires que des artistes, a l'intelligence de s'appuyer sur Arsène Alexandre afin de s'assurer le concours des plus grands artistes contemporains - ou du moins considérés alors comme tels. Critique d'art, collaborateur au *Rire* et au *Figaro*, Arsène Alexandre a créé le mot « néo-impresionniste » avec Félix Fénéon. Défenseur des avant-gardes, il ne pense cependant pas aux artistes les plus novateurs pour la Maison de Victor Hugo. Cela est lié à la nature de la commande : les œuvres commandées doivent avant tout avoir une fonction d'illustration et contribuer au culte hugolien.

La Maison de Victor Hugo « offre le triple bienfait des enseignements de l'histoire, des ombrages du rêve et de la foi en l'avenir » et est « l'arc triomphal par lequel on pénètre dans le temple immense » des œuvres de Victor Hugo, écrit Arsène Alexandre dans le premier guide du musée, publié en 1903. Les commandes doivent donc être des pierres de cet arc triomphal, au service des œuvres de Victor Hugo.



**LE TEXTE QUI SUIT EST EN LIEN AVEC LE DIAPORAMA (56 VUES)  
INTITULE "LEILA JARBOUAI"**

## **I/ LA COMMANDE DE PEINTURES**

### **1.1. La place des commandes dans les collections du musée**

Le projet de Paul Meurice présenté au Conseil de Paris en 1901 est de créer un véritable sanctuaire en hommage à Victor Hugo. Il propose de réunir plus de 500 dessins du poète-peintre (de nombreux viennent de sa collection personnelle), le mobilier sculpté par Victor Hugo pour Juliette (salon chinois) et le mobilier de sa dernière chambre, un musée populaire, sa bibliothèque personnelle d'éditions originales et précieuses d'œuvres hugoliennes ainsi que des œuvres inspirées par les textes de l'écrivain, données à Hugo par les artistes eux-mêmes ou achetées par Meurice en vue de la constitution de la collection du musée (Boulanger, Nanteuil, Chiffart...)

Paul Meurice compléterait les œuvres inspirées par les textes d'Hugo par des commandes à des artistes contemporains, à « l'élite » pour reprendre le titre du Livre d'or : le musée serait une sorte de livre d'or en trois dimensions, déployé dans le lieu de mémoire de l'ancienne place royale.

Pour ce projet, le commanditaire se devait de s'adresser aux artistes les plus réputés de l'époque, capables de contribuer à la création du mythe, de créer des images assez fortes pour célébrer le texte hugolien.

### **1.2. Quels artistes, pour quels textes ?**

Paul Meurice souhaitait compléter la collection de peintures illustrant l'œuvre de Victor Hugo, qui seraient exposées au 1<sup>er</sup> étage du musée. Des peintures étaient déjà présentes dans le fonds mais Paul Meurice considérait qu'il y avait des lacunes et que les chefs-d'œuvre de l'écrivain devaient tous être illustrés par une peinture, le grand genre par excellence.

Arsène Alexandre propose une liste idéale de noms et de sujets correspondant aux thèmes de prédilection et aux styles des artistes pressentis. Cette liste, conservée à la Maison de Victor Hugo, est très éloignée de la liste finale, la commande ayant évolué suivant la disponibilité des artistes et au fil du dialogue entre Paul Meurice, Arsène Alexandre et les artistes. Vingt-trois artistes sont pressentis ; seize finalement reçoivent une commande, dont seulement neuf correspondent aux suggestions initiales. Seulement deux artistes gardent le sujet initialement pressenti par Arsène Alexandre : Devambez (*Les Misérables*) et Fantin-Latour (*Le Satyre, La Légende des siècles*).

« *Mon cher maître,*

*Voici la liste des quelques noms auxquels j'avais pensé :*

*Anquetin, Besnard, Lucien Simon, J. Blanche, Willette, Jean Vaber, Carrière, Raffaëlli, Aman Jean Grasset, Henner, Henri Martin, Fantin, Maxence, Devambez, P. Albert Laurens, Dinet, Adler, P. Chabas, Maurice Eliot, Fouqueroy, Guillaumet, Vogel.*

*Et voici la liste des œuvres qui m'avaient paru « dans les cordes » de chacun, - ou de la plupart.*

*Les Orientales : Dinet*

*Les Feuilles d'automne : Henri Martin*

*Les Rayons et les ombres : Aman Jean (ou réciproquement [avec H. Martin])*

*Les Misérables* : Devambez  
*Notre Dame de Paris* : Grasset  
*Quatre-vingt-treize* : Fouquieray  
*Les Travailleurs de la mer* : Besnard  
*Chansons des rues et des bois* : Willette  
*L'Homme qui rit* : Jean Veber  
*Hernani* : Guillaumet  
*La légende des siècles (Pan)* : Fantin  
*Ruy Blas* : P. Chabas(ou Chabus ?)  
*Cromwell* : Vogel  
*Le dernier jour d'un condamné* : J. F. Raffaëlli  
*Les Quatre vents de l'esprit* : Maxence  
*Les chants du crépuscule* : Henner  
*L'art d'être grand père* : Carrière  
*Le Rhin* : P. A. Laurens  
*Les Châtiments* : Anquetin  
(...) »

### **1.3. Le portrait de Victor Hugo, sage patriarche, laissé à la postérité**

#### **PORTRAIT DE VICTOR HUGO**

##### ***Léon BONNAT (1833-1922), Portrait de Victor Hugo, MVHP P 205***

Le portrait de Victor Hugo par Bonnat constitue une exception dans la commande : il s'agit d'une réplique et non d'une œuvre originale, comme s'il semblait impossible d'ouvrir une Maison de Victor Hugo sans présenter ce portrait qui a fixé depuis sa réalisation en 1879 le type le plus fort de l'écrivain.

Bonnat, sollicité par Paul Meurice pour l'ouverture du musée, fait faire une réplique du portrait de 1879 par son élève Daniel Saubès. Ce portrait a transmis à la postérité l'image définitive de Victor Hugo, celle du sage et paternel patriarche à barbe blanche. On connaît l'image du proscrit sur son rocher, construite par Victor Hugo lui-même, et celle du jeune Romantique au regard grave, mais c'est l'image du vénérable grand-père qui s'impose dans la mémoire des Français. Cette œuvre semblait incontournable dans la Maison de Victor Hugo. On peut noter que dans les deux premiers guides du musée, c'est l'image de Victor Hugo âgé qui est choisie pour ouvrir les livres : Bastien Lepage pour Arsène Alexandre et Bonnat pour Gustave Simon.

### **1.4. Présentation rapide des tableaux :**

#### **- Théâtre**

*Hernani*, la pièce qui fit de Victor Hugo le chef de file du romantisme

*Ruy Blas*, dans le personnage de Don Cesar de Bazan, à la fois tragique et comique

*Les Burgraves*, échec en 1843 et repris en 1902 à la Comédie Française

#### **- Roman**

Les deux romans les plus populaires de Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, et *Les Misérables*

#### **- Poésie**

*Les Orientales* et surtout *La Légende des siècles*

- Hugo contre Napoléon III : Histoire d'un crime et les années funestes

- Les grandes dates du culte hugolien : ses 80 ans et ses funérailles

Les artistes choisis sont tous très célèbres à l'époque. Tous bénéficient d'une reconnaissance officielle (grand prix de Rome ou grand prix du Salon, ont déjà obtenu des commandes de l'Etat...), ce qui n'est pas forcément incompatible avec l'innovation (certains de ces artistes font partie des « modernes »).

### 1.5 Présentation de quelques tableaux de manière plus détaillée

#### THEATRE

##### *Hernani*

***Hernani Paul Albert BESNARD (1849-1934), La Bataille d'Hernani, MVHP P 196 ou « Avant la bataille »***

Paul Meurice et Arsène Alexandre avaient pressenti Besnard pour donner une peinture sur *Les Travailleurs de la mer*, peut-être parce que l'artiste s'était fait connaître pour ses effets de lumière, mais le peintre suggéra de peindre un tableau lié à *Hernani*. Il avait décoré le plafond du Théâtre Français, où avait eu lieu la première d'*Hernani*.

Le tableau illustre non pas la pièce mais sa première représentation, l'événement qui consacre Victor Hugo chef de file du romantisme. Il s'agit des prémices de la bataille, le 25 février 1830, au Théâtre Français, entre la jeunesse romantique et les tenants du classicisme. On voit les deux camps, avec au premier plan Théophile Gautier et son fameux gilet rouge. En bas à droite « hierro » (fer) rappelle la mention qui figurait en bas des billets donnés par Victor Hugo à ses amis. Victor Hugo est représenté, avec Lamartine et Delacroix, bien qu'ils ne fussent pas des rangs de la bataille car Besnard a voulu synthétiser en une image dynamique, dominée par le rouge (« l'écarlate symbolisait à merveille l'enthousiasme de 1830 et les ardeurs bataillieuses de nos âmes romantiques », Paul Meurice au Gil Blas, le 29 février 1903), l'événement fondateur du drame romantique.

##### *Les Burgraves*

***Georges Antoine ROCHEGROSSE (1859-1938), Les Burgraves, MVHP P 202***

Paul Meurice souhaitait qu'une scène des *Burgraves* soit illustrée par un tableau à l'ouverture du musée et il avait demandé conseil à Jules Claretie, alors administrateur de la Comédie Française. En atteste une lettre de Paul Meurice à Jules Claretie conservée à la Maison de Victor Hugo, datée du 16 décembre 1901 : « nous avons à causer bien des choses pour les *Burgraves* (je voudrais commander un tableau, la scène finale du premier acte, ou celle du second. A qui ?) »

Finalement, le choix se porte sur Rochegrosse. Cet artiste a beaucoup illustré Victor Hugo et notamment les romans *Han d'Islande* et *L'Homme qui rit* pour l'édition Hugues et a fourni des illustrations pour *Les Misérables*, *Les Chants du crépuscule...* (sont conservés à la Maison de Victor Hugo 35 dessins et tous les fumés de ses illustrations reproduites en gravure sur bois dans l'édition Hugues). Rochegrosse était très à la mode autour de 1900, en raison de son sens de la reconstitution et de ses mises en scènes dramatiques.

Pour préparer le tableau, il se rend à une représentation des *Burgraves* au Théâtre Français, avec Paul Mounet et Mounet-Sully dans les rôles de Magnus et de Job. C'est Paul Meurice qui s'occupe de lui réserver une place : « Puisque vous voulez bien me laisser le choix des places, si je ne suis pas indiscret et si cela ne vous dérange en rien, je préférerais une petite loge, ou si possible une baignoire d'où je puisse bien voir la scène. » (Rochegrosse à Paul Meurice, MVH)

C'est ainsi qu'Arsène Alexandre décrit le tableau dans *La Maison de Victor Hugo*, p. 92 : « La scène grandiose des *Burgraves*, où l'on voit le vieux Job intervenir, effrayant de majesté, au moment où les barons, l'épée à la main, veulent se précipiter sur le mendiant qui s'est fait reconnaître pour l'empereur Frédéric Barberousse, a été traduite par M. Georges Rochegrosse avec son ardeur, sa franchise et son brio habituels. La somptuosité des armures, des étendards, dans la grande salle de l'antique burg, tout ce mélange de splendeur dans l'attirail et de véhémence dans le drame, ont trouvé chez M. Rochegrosse un interprète convaincu et entraînant. »

Le tableau était accroché dans la salle des peintures à côté du Grasset, qui est dans la même veine.

## ROMAN

### *Notre-Dame de Paris*

**Luc Olivier MERSON (1846-1920), *Une larme pour une goutte d'eau, ou Esmeralda et Quasimodo*, MVHP P 203**

C'est d'abord Grasset qui avait été pressenti pour donner un tableau sur *Notre-Dame de Paris*, puis finalement il illustra Eviradnus et Merson, qui n'était pas dans la liste initiale pressentie par Arsène Alexandre, se vit confier une des scènes les plus célèbres de *N-D de Paris*, celle où Esmeralda donne à boire à Quasimodo condamné par la foule (Livre VI, chapitre 4).

Un texte de Zola, du Salon de 1875, cité dans l'introduction du catalogue de l'exposition « L'étrange Monsieur Merson » (Rennes, 2008) est intéressant pour le choix du sujet : « Monsieur Merson envoie chaque année au Salon des compositions énigmatiques devant lesquelles la foule fait halte avec la mine ébahie d'un instituteur de village à qui on soumettrait un texte égyptien. ». Un texte égyptien propice à la représentation de celle qui est appelée par Victor Hugo « l'égyptienne » et capable de renouveler l'abondante iconographie d'Esmeralda, dans le goût de son époque et non plus dans le style romantique.

Merson, comme la plupart des artistes de la commande de Paul Meurice, a pratiqué l'illustration et notamment l'illustration de textes liés au Moyen Age. Proche de Louis-Fortuné Méaulle, graveur qui a beaucoup illustré Victor Hugo et a gravé de nombreux dessins pour l'édition Hugues, il travaille avec lui en 1881 pour *La Chanson de Roland* de Léon Gautier (Mame) puis *La Chevalerie* du même auteur ; en 1886, ils réalisent pour Flammarion un dessin publié dans *La Vie de Victor Hugo* d'Alfred Barbou. Il illustre ensuite Wagner, Boileau, Hérédia (*Les Trophées*), Shakespeare (*Macbeth*).

Paul Meurice n'était pas satisfait de la première Esmeralda, trop virginale à son goût, ainsi Luc-Olivier Merson apporte des retouches en conséquence :

« *Mon cher maître,*

*J'ai fait les retouches que vous avez bien voulu me demander. J'ai pailleté la robe, enrichi l'écharpe, mis des bracelets aux bras, doré la ceinture et augmenté la coiffure de sequins. Il n'y a qu'une chose que je n'ai pu faire, c'est de mettre Esmeralda en jupe courte. Lorsque vous reverrez le tableau, vous comprendrez de suite que la disposition de la composition ne me permettait pas de dégager les jambes. Malgré cela la danseuse a perdu son caractère de virginité. Elle est certainement plus saltimbanque qu'auparavant et j'ose espérer que les modifications que j'ai apportées aidant, elle vous donnera une meilleure impression au point de vue du caractère. » (Lettre conservée à la MVH)*

### *Les Misérables*

#### **Eugène CARRIERE (1849-1906), *Fantine abandonnée*, MVHP P 225**

Arsène Alexandre avait pressenti Carrière pour *L'art d'être grand-père* puis lui a proposé *Le Revenant* : « L'idée du Revenant plaît à Carrière, mais il paraissait plus désireux de faire un Jean Valjean avec Cosette. Qu'en pensez-vous ? De la part de Carrière ce serait assez neuf. » (lettre d'Arsène Alexandre à Paul Meurice, MVH).

Carrière avait réalisé une première version où Fantine tient Cosette dans ses bras (Etats-Unis, coll. part) ; dans la seconde version, pour la Maison de Victor Hugo, elle est seule.

Carrière était très célèbre à l'époque : « A partir du début des années 1890, il sera considéré comme un des artistes les plus importants de son époque, partageant avec Puvis de Chavannes et Rodin le privilège rare d'être reconnu à la fois par les instances artistiques de l'Etat et par la jeune génération de peintres et de critiques. » (Rodolphe Rapetti, catalogue raisonné de Carrière, 2008)

Son engagement politique est en conformité avec la portée politique des *Misérables*, et avec le Victor Hugo dont la III<sup>e</sup> République garde l'image, le deuxième Victor Hugo, républicain et « briseur de fers ». Carrière, homme de gauche venu du peuple, dreyfusard, engagé, défenseur de la condition féminine, promu et organisa des cours du soir où il guidait les ouvriers dans les salles du Louvre.

Il avait déjà eu des commandes pour des lieux publics à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : le décor de la Sorbonne (aujourd'hui perdu), le décor de la mairie du XII<sup>e</sup> arrondissement (aujourd'hui conservé au musée du Petit Palais), le Christ en croix.

La *Fantine abandonnée* de Carrière est l'un des tableaux les plus marquants de la commande, peut-être justement parce qu'il s'éloigne de l'illustration tout en étant très fidèle au texte. En effet, Carrière a suivi au plus près la description de Fantine : « Une sorte de dignité sérieuse et presque austère l'envahissait soudainement à de certaines heures, et rien n'était singulier et troublant comme de voir la gaieté s'y éteindre si vite et le recueillement y succéder sans transition à l'épanouissement. »

Il transforme Fantine en allégorie de la Mélancolie, dont elle reprend la posture traditionnelle, et en allégorie de la douleur ; c'est aussi la posture du Penseur de Rodin.

Il superpose et fusionne l'univers hugolien et le sien : le modèle de l'artiste est sa femme Sophie, ou peut-être sa fille Nelly. L'artiste pourrait s'identifier lui-même à la douleur de Fantine séparée de Cosette, ayant perdu son premier fils en 1885, à l'âge de 4 ans, date à partir de laquelle sa palette s'assombrit.

Le tableau fut salué en 1903 dans *Le Monde illustré* : « La *Fantine* de Carrière, est d'une émotion poignante ; ce sujet convient bien à la manière douloureuse de ce remarquable artiste. »

#### **Adolphe Léon WILLETTE (1857-1926), *La mort de Gavroche*, MVHP P 199**

Pressenti par Arsène Alexandre pour *Les Chansons des rues et des bois*, Willette fera finalement un Gavroche, à la demande de Meurice :

« Plusieurs personnes m'ayant, de votre part, verbalement transmis cette commande (la mort de Gavroche), je viens vous prier de me désigner celle que vous avez officiellement chargée. Je vous avoue que je préférerais que vous me fassiez le plaisir et l'honneur de formuler vous même votre désir que je pourrais réaliser aussitôt rétabli et s'il en est temps encore. » (Willette à Meurice, MVH)

En raison d'une « douloureuse opération », l'artiste décline l'offre dans un premier temps, ne pouvant honorer les délais.

Formé dans l'atelier de Cabanel, il se consacre à partir des années 1880 essentiellement au dessin, à la lithographie pour la presse, à l'affiche. Il participe à nombreux journaux de l'époque, décore plusieurs cabarets de la butte Montmartre et peint le fameux Moulin-Rouge

en magenta. Il met en scène les grisettes, les rapins, les cantinières, les soldats... Cette veine populaire est en accord avec le choix d'illustrer Gavroche, le gamin de Paris.

## POESIE

### *Les Orientales*

#### **Jean-Jacques HENNER (1829-1905), *Sara la baigneuse*, MVHP P 201**

Pressenti pour *Les Chants du crépuscule*, Henner a finalement illustré un poème des *Orientales*. La commande lui fut faite par l'intermédiaire de Jules Claretie (1840-1913), administrateur du Théâtre français à partir de 1885 et proche de Paul Meurice, en atteste une lettre de Paul Meurice à Jules Claretie du 17 mai 1903 (MVH) où il l'invite à venir visiter le musée : « je vous montrerai des choses qui vous raviront (...) et entre autres, deux chefs d'œuvre, Victor Hugo sur son lit de mort par Bonnat, et l'autre, que nous vous devons, la *Sarah la baigneuse* de Henner. Venez, venez, vous serez content. »

Henner était très pris et Jules Claretie, ainsi qu'Arsène Alexandre envoyèrent plusieurs courriers au peintre pour savoir où en était le tableau.

Grand prix de Rome en 1858, Henner devint un artiste à succès au cours des années 1870, cumulant commandes de portraits et achats de l'Etat. Il demeure fidèle après 1880 au Salon des Artistes Français, réputé le plus conservateur, mais se différencie de l'académisme par ses références au Corrège et à Prud'hon, à Virgile et à Horace. Son tableau « L'Alsace. Elle attend », peint en 1871, obtint un grand succès. Henner, républicain, issu du peuple, patriote, avait un parcours parfait pour participer à la commande de la Maison de Victor Hugo.

Le poème *Sara la baigneuse* fut l'un des plus célèbres de Victor Hugo : après *Notre-Dame de Paris*, c'est l'œuvre de Victor Hugo la plus souvent représentée au Salon. « Son pittoresque, sa sensualité païenne, prétexte à peindre un beau corps de femme dans un cadre d'eau et de verdure, convenaient à des artistes fort différents les uns des autres mais qui avaient en commun le goût de « l'art pour l'art » : Tassaert, Corot, Boulanger, Delaroche... » (Pierre Georgel, *La Gloire de Victor Hugo*, 1985)

Le poème hugolien est en parfaite adéquation avec le style de Henner, dont le nu est un thème central de l'œuvre. La femme rousse dénudée à la peau très blanche dans un paysage à la tombée du jour est un leitmotiv de son œuvre. Il trouve dans *Sara la baigneuse* un écho à son propre univers et un thème propice à ses recherches plastiques.

### ***Les Orientales, XIX***

Sara, belle d'indolence,  
Se balance  
Dans un hamac, au-dessus  
Du bassin d'une fontaine  
Toute pleine  
D'eau puisée à l'Ilyssus ;

Et la frêle escarpolette  
Se reflète  
Dans le transparent miroir,  
Avec la baigneuse blanche  
Qui se penche,  
Qui se penche pour se voir.

Chaque fois que la nacelle,  
Qui chancelle,

Passe à fleur d'eau dans son vol,  
On voit sur l'eau qui s'agite  
Sortir vite  
Son beau pied et son beau col. (...)

### ***La Légende des siècles***

***Théophile Alexandre STEINLEN (1859-1923), Les Pauvres gens, MVHP P 222***

Ce tableau entre dans les collections du musée en même temps que le dessin de Steinlen représentant Claude Gueux sous la guillotine. Les deux œuvres de Steinlen conservées à la Maison de Victor Hugo illustrent un Victor Hugo politique, dénonçant la misère et luttant contre la peine de mort.

Steinlen, proche des milieux anarchistes, peint et dessine le monde du travail et choisit ses sujets chez Hugo en fonction de son engagement politique personnel.

Sans aucune anecdote, avec une grande simplicité, il retient l'essentiel du poème : la chute (Tiens, dit-elle en ouvrant les rideaux, les voilà !) et le thème cher au poète de la lumière qui surgit de l'ombre, la douleur des adultes face à l'innocence des enfants, la mort et la vie...

Le sort donne pour but au festin, au berceau,  
Aux mères adorant l'enfance épanouie,  
Aux baisers de la chair dont l'âme est éblouie,  
Aux chansons, au sourire, à l'amour frais et beau,  
Le refroidissement lugubre du tombeau !

### **HUGO POLITIQUE**

#### ***Histoire d'un crime***

***Jean-Paul LAURENS (1838-1921), La Mort de Baudin, MVHP P 227***

Laurens illustre l'un des épisodes sanglants du coup d'Etat de 1851 au faubourg Saint-Antoine, raconté dans *Histoire d'un crime* et dans *Les années funestes* (XLV).

Victor Hugo est l'auteur que Laurens a illustré le plus souvent, essentiellement entre 1879 et 1889. « De l'attachement à la République avec *Napoléon le Petit* à l'expression du sentiment de la défaite au lendemain de 1870 avec *L'Année terrible*, de la vision violente et tragique du Moyen Age à l'anticléricalisme, l'artiste trouva sans aucun doute dans l'œuvre d'Hugo l'expression poétique de ses propres préoccupations intellectuelles et esthétiques. » (Laurence Des Cars, Jean-Paul Laurens peintre d'histoire, cat. Expo. Musée d'Orsay, 1997, et musée des Augustins, Toulouse, 1998) Parmi ses illustrations de Victor Hugo, on peut signaler qu'il avait fourni des illustrations pour l'édition Hugues d'*Histoire d'un crime* en 1879.

Il est l'un des grands artistes reconnus de l'époque. Peintre d'origine modeste, il reçut de nombreuses récompenses officielles. Nombre de ses œuvres furent popularisées par la gravure et la photographie. Il a participé à la décoration de l'Hôtel de Ville, du Panthéon (*La Mort de sainte Geneviève*) et du Capitole de Toulouse.

Au Salon de 1872, il présente *La mort du duc d'Enghien* et *Le Pape Formose et Etienne VII* et est alors salué par la critique comme l'un des rares artistes capable de donner un nouveau souffle à la peinture d'histoire, genre qui commençait à s'épuiser.

« Arsène Alexandre, défenseur des impressionnistes, de Rodin, de Toulouse-Lautrec, loua Jean-Paul Laurens justement pour avoir fait « acte de forte pensée » dans *Les Mineurs* et « acte d'artiste vraiment penseur » dans *La Musique* (Castres, théâtre municipal) (François de Vergnette, cat expo Laurens, op.cit., « Autour de 1900, un peintre de Salon au statut ambigu, entre oublié et révérence », p. 56).

Arsène Alexandre pensait à lui pour *Le Rhin* mais le choix se porta finalement sur *La mort de Baudin*, épisode emblématique de la violence du coup d'Etat de Louis-Napoléon Bonaparte et de l'infamie sur laquelle se fonda son régime.

Là encore, le sujet est parfaitement adapté à Laurens, l'un des derniers peintres d'histoire et spécialiste de la dramaturgie de la mort, peintre du « cinquième acte » (Camille Mauclair). *La mort de Baudin* s'inscrit dans la continuité de la mort du duc d'Enghien qui dénonçait l'arbitraire politique et les violences impériales. Baudin fut tué le 3 décembre 1851 sur la barricade Saint-Antoine : « Il était resté debout à sa place de combat sur l'omnibus. Trois balles l'atteignirent. Une le frappa de bas en haut à l'œil droit et pénétra dans le cerveau. »

Pourtant cette œuvre est loin d'être la plus réussie de l'artiste. Elle fut jugée très sévèrement par son confrère Raffaëlli qui écrit à Paul Meurice le 1<sup>er</sup> juillet 1903 :

« Il y a un tableau qui est horrible, inesthétique, c'est *La mort de Baudin*, est-ce que mon tableau ne serait pas mieux à cette place ?/ Quel cauchemar que cet homme en redingote, avec une écharpe tricolore, qui tombe en arrière ! Ah si Hugo avait vu ça, -lui, si grand artiste !... » Quoiqu'il en soit, cette œuvre commémorative, pédagogique, patriotique de Laurens est tout à fait conforme au message que veut transmettre Paul Meurice à l'ouverture du musée.

### *Événement de la vie de Victor Hugo*

#### **Jean-François RAFFAËLLI (1924-1850), *La Fête des quatre-vingts ans*, MVHP P 210**

Arsène Alexandre a d'abord l'idée de confier à Raffaëlli, chef de file du naturalisme, spécialiste de portraits types de gens du peuple, l'illustration du *Dernier jour d'un condamné*. Puis Paul Meurice suggère à l'artiste de prendre comme sujet la « Veillée du corps de Victor Hugo, à l'arc de Triomphe ». Finalement, Raffaëlli peint *La fête des 80 ans*, événement auquel il a assisté : « Ce tableau aura d'autant plus de succès, je le sens, qu'il représente un moment de la vie de Victor Hugo, par un témoin. » (Raffaëlli à Meurice, 1902, MVH). A l'ouverture du musée, il insiste de nouveau sur l'importance d'illustrer la vie du grand homme pour convaincre Meurice de modifier la place d'accrochage de son tableau et de le mettre davantage en valeur :

« Cher Monsieur P. Meurice,

*Pardonnez-moi de venir vous entretenir d'une aussi petite question mais je trouve mon tableau bien mal placé au Musée Victor Hugo. Et surtout que les tableaux relatant un fait de la vie d'Hugo sont les seuls auxquels le public s'arrêtera. »*

Nous reviendrons sur la question de l'accrochage des tableaux et l'emplacement que P. M. leur réserva dans son musée.

Si les artistes discutent peu d'argent pour cette commande, Raffaëlli est une exception et insiste pour être payé vite et bien : « *J'aimerais que ce tableau me soit payé au minimum 4 000 francs. Ce qui sera peu étant donné les recherches et études spéciales à faire* » (10 octobre 1901).

## **II. LA COMMANDE DE SCULPTURES**

### **2.1 La place des commandes parmi les sculptures du fonds ancien du musée**

Les principales commandes liées à l'ouverture de la Maison de Victor Hugo sont :

- un moulage en plâtre du buste en marbre de Pierre-Jean David dit David d'Angers (1788-1856), Victor Hugo, buste en hermès commandé à Brugiotti, mouleur des musées d'Angers, MVHP S 1455/222



- un relief en pâte de verre commandé à César-Isidore-Henri dit Henry CROS (1840-1907), L'Apothéose de Victor Hugo, bas-relief en pâte de verre colorée, MVHP S 1473/177

- à Auguste RODIN (1840-1917), Victor Hugo, buste en bronze (MVHP S 1453/93) commandé par Paul Meurice, livré au musée en 1908 ; pour l'ouverture du musée en 1903, Rodin fournit un plâtre (MVHP S 1490/760)

D'avantage que les peintures, les sculptures sont souvent le fruit de dons :

- Paul Meurice possédait plusieurs bustes de Victor Hugo.
- La collection Paul Beuve du musée populaire entre dans le musée : dons de Paul Beuve et financement par Paul Meurice pour qu'il poursuive sa collection et obtienne la place d'attaché à la bibliothèque.
- Dons de proches possédant des effigies de Victor Hugo et dons d'artistes.
- Propositions à l'achat également par des artistes : moulage de la main droite de VH par Lebourg.
- Commandes réalisées par la Ville de Paris ou par des entrepreneurs comme Christofle et Walz, et données à Paul Meurice pour l'ouverture du musée. C'est le cas du buste de Laurent-Honoré Marqueste, placé dans le vestibule du musée à son ouverture. Ce buste en plâtre de Victor Hugo est une commande de la Ville de Paris pour la soirée du 17 février 1902 à l'Hôtel de Ville commémorant le centenaire de Victor Hugo, et fut donné à la Maison de Victor Hugo pour son ouverture, MVHP S 1451/1.

## 2.2. Présentation des commandes faites à Rodin et à Cros :

### *Cros, Apothéose de Victor Hugo*

Pâte de verre colorée, procédé Cros, réalisée à la manufacture de Sèvres où l'artiste s'était installé dès 1891.

1,68m H x 2,42 L ; constitué de 7 éléments assemblés ; panneaux fixés par le revers sur un treillis métallique enduit de plâtre.

C'est le 3<sup>e</sup> d'une série de 4 panneaux : Histoire de l'eau (Musée d'Orsay, 1892) et Histoire du feu (Musée des Arts décoratifs, Paris), le 4<sup>e</sup> ne subsiste que par un projet aquarellé, l'Espérance de la belle saison.

L'œuvre est commandée en 1902. Un plâtre polychromé est installé en 1903 en attendant la pâte de verre, mise en place en 1905 après avoir été exposée au Salon des Artistes Français.

Les nombreuses lettres conservées au musée documentent la création de l'œuvre. L'iconographie et l'installation de l'œuvre furent le fruit de discussions entre le commanditaire et l'artiste.

Lettre du 15 décembre 1902

« Cher Monsieur,

*Hier dimanche je suis allé Place des Vosges voir et mesurer l'emplacement que vous m'avez désigné. C'est bien le mur du fond devant les quatre premiers degrés de l'escalier. Une chose me fait craindre pour l'effet d'une sculpture en bas-relief : c'est la lumière diffuse et par reflets qui éclaire ce mur. Si vous montez dix-huit marches vous vous trouvez devant une autre surface éclairée d'un seul côté par une petite fenêtre. Ce jour frisant serait éminemment favorable à un bas-relief dont il modèlerait les figures en accentuant leurs contours. »*

Lettre du 25 décembre 1902

« *Les raisons critiques que vous me donnez au sujet du premier projet de bas-relief me paraissent indiscutables*

*J'abandonne donc tout à fait Pégase et je chercherai dans l'œuvre immense du Poète soit une pièce soit un vers ou même un titre à traduire, à paraphraser en figures. Comme Les Rayons et les Ombres, Les Contemplations et tant d'autres, peut-être moins difficiles à matérialiser, si l'on peut dire. Mais mon cher maître, ce qui me fait perdre un peu la tête, c'est la question du temps. Je lis que d'heureux peintres ont déjà choisi leur sujet et je pense que leurs tableaux n'auront pas l'épreuve du feu à subir ! »*

Lettre du 10 janvier 1903

« *Sous ce pli je vous envoie pour le soumettre à votre jugement, l'ensemble de la composition que j'ai projetée. En voici l'Argument :*

*A : Le poète, monté sur Pégase, va vers l'Aurore*

*C : au bas Thétys ou Castalie » (ici les deux mythes de la naissance de Pégase peuvent se confondre) (nb : Thétys : crépusculae, qui reçoit chaque soir le Soleil au moment de son coucher céleste ; Castalie : muse de l'inspiration poétique)*

*Dans un « lucus » et sur une prairie toute fleurie,*

*D : la Muse,*

*E : le Génie,*

*F : la Pensée et,*

*comme deux sœurs se tenant la main, G : les Rimes ».*

*Je me suis imposé la plus grande simplicité d'expression dans le sujet de ce bas-relief, pour en faire une sorte de grand camée, forme d'Art souvent consacré aux apothéoses. »*

Lettre du 16 mars 1903

« *Suivant l'avis que vous m'en avez donné, je modifie la figure de VH. C'est le profil de 1855 fait à Jersey que je prends pour type, les cheveux longs peuvent un peu flotter, ce qui va aider au mouvement aérien de toute la figure. »*

Lettre du 3 juin 1903

*Un modèle en plâtre sera fourni au musée le 4 juin en attendant la pâte de verre « je me suis appliqué de mon mieux à rendre pour ce panneau provisoire, l'effet des colorations de la pâte de verre. »*

Lettre de Louis Koch, premier conservateur du musée (et neveu de Juliette Drouet) à Paul Meurice le 7 sept 1905 : le bas-relief de Cros en pâte de verre a été porté au musée mais non placé. « *A la préfecture on m'a dit qu'on ne pourra le mettre en place qu'au commencement d'octobre, à cause de l'absence de l'architecte chargé de faire le devis pour la confection et la pose d'un socle... »*

Description du Cros dans le guide d'Arsène Alexandre :

Le bas-relief annonce et résume les dessins d'illustrations présentés dans les salles

Cros « *ce sculpteur, ce savant et ce poète, a transcrit plastiquement cette strophe initiale de La Chanson des rues et des bois :*

*C'était le grand cheval de gloire,*

*Né de la mer comme Astarté,*

*A qui l'Aurore donne à boire*

*Dans les urnes de la clarté. »*

« Il est bien que dans ce musée un tel artiste soit représenté, car VH aurait approuvé, pour transcrire son œuvre dans la matière, le choix de ce sculpteur tout épris de l'art antique et de ce savant à qui la poésie est chère. »

### **Rodin, Buste héroïque**

MVHP S 1453/93

Buste en bronze avec piédouche en marbre

H 0,83 sans piédouche ; H0, 63 avec : L 0,56 ; Pr 0,65

Bronze

En 1883, Rodin rencontre Victor Hugo, alors qu'il était en train d'entreprendre un premier buste de Victor Hugo (bronze, Salon de 1884). Il observe Victor Hugo mais sans véritable séance de pose et sculpte à partir de croquis et de mémoire.

Une version en marbre de ce bronze est commandée par la Ville en 1888 et destinée à l'Hôtel de ville. Exposé à Galliera entre 1894 et 1902, il est transféré au Petit Palais en 1902.

Meurice commande un autre bronze pour l'ouverture du musée, dès 1900. L'accord de l'artiste est difficile à obtenir. Pour ce buste, Rodin prend un moulage du masque de Victor Hugo au centre de son Monument à Victor Hugo qu'il avait réalisé pour le Panthéon mais qui finalement sera exposé dans les Jardins du Palais-Royal à partir de 1909. Pour des questions de délai, c'est un plâtre qui est placé dans le musée en 1903, avant d'être remplacé par le bronze en 1908. Quand le buste fut enfin livré, Paul Meurice était mort, et la Ville de Paris refusa de prendre en charge une commande qui avait été faite en dehors de ses services.

Le sculpteur témoigne ainsi de sa première entrevue avec Victor Hugo :

« La première fois que je vis Victor Hugo, il me fit une impression profonde ; l'œil était magnifique ; il me parut terrible ; il était probablement sous l'influence d'une pensée de colère ou de lutte, car son expression naturelle était plutôt celle d'un homme bon. Je crus voir un Jupiter français ; quand je l'ai mieux connu, il me parut tenir plus de l'Hercule que du Jupiter. » (Dujardin-Beaumetz, Entretiens avec Rodin, 1913). Hercule, mais aussi Atlas portant le monde, Sisyphe courbé sous le poids de sa tâche, ou Jean Valjean, dont la tête courbée signifie le destin tragique, l'humilité extrême, les efforts réalisés pour sauver des vies, ou encore le Christ, ployant sous le poids de sa croix... Rodin a créé l'une des images les plus fortes du grand homme, image qui dépasse le portrait pour devenir le symbole de la puissance créatrice, du génie de Victor Hugo.

## **III. LA PRESENTATION DES ŒUVRES DANS LES SALLES A L'OUVERTURE DU MUSEE**

Le musée ouvre avec du retard, un an après les célébrations du centenaire. Les commandes artistiques sont exposées au 1<sup>er</sup> étage, dans la 2<sup>e</sup> salle dite « salle des peintures » où sont présentés également les bustes de David d'Angers et de Rodin.

### **3.1. Muséographie générale :**

- 1<sup>er</sup> étage :  
Salle de peintures et de dessins sur les œuvres de Victor Hugo : dessins dans l'antichambre ; peintures dans la 1<sup>ère</sup> salle.  
Bibliothèque, contenant des éditions originales des œuvres de Victor Hugo et des curiosités bibliographiques, estampes
- 2<sup>e</sup> étage :  
Dessins, peintures et sculptures de Victor Hugo, la salle chinoise et la chambre mortuaire
- 3<sup>e</sup> étage :  
Musée intime et musée populaire

Sur les murs des escaliers : dessins originaux sur les œuvres

### 3.2. La salle des peintures

Gustave Simon, salle des peintures, p. 15 : « C'est (...) une combinaison heureuse de vieux verts et de vieux rouges. (...) (Au fond de cette salle, devant une draperie de velours rouge, se dresse sur un piédestal le buste de Victor Hugo, avec ces mots gravés : « A V.H., son ami P.J. David, d'Angers, 1838 » buste qui avait été confié à P.M. par V.H. au moment de l'exil. (...) Sur le piédestal de ce buste est une couronne d'argent doré, et sur le ruban en métal ces mots : *A Victor Hugo, la Comédie-Française, 1885* ». C'est la couronne qui avait été envoyée par les Comédiens lors des funérailles de Victor Hugo. Elle est l'œuvre de Froment-Meurice. »)

Outre les commandes de Paul Meurice y sont exposées :

- Théâtre  
*La litière du cardinal*, Boulanger (*Marion Delorme*)
- Roman
  - *Claude Gueux*, Rioult, 1834 (*Claude Gueux*)
  - *Mort de Gilliatt*, Chiffart (*Les Travailleurs de la mer*)
  - *Cambronne*, grisaille de Bayard (*Les Misérables*)
- Poésie  
*Le Sacre de la femme*, Baudry (*La Légende des siècles*)  
*Le Titan*, Cabanel, 1884 (*La Légende des siècles*)  
*Après la bataille*, grisaille de Lucien Mélingue (*La Légende des siècles*)

Sont ainsi représentés les plus grandes œuvres de Victor Hugo, ainsi que son portrait sculpté à différentes étapes de sa vie. Ces œuvres sont réunies à des objets symboliques, la table aux encriers et le banc Vive Ama de Guernesey.

L'accrochage des commandes est fait en concertation avec les artistes. Le Besnard change de place sur les conseils d'Arsène Alexandre.

Cette salle, comportant des tableaux de grand format par rapport aux autres œuvres du musée, suivant un accrochage « Salon », sur fond de draperies, fait du musée littéraire un musée des beaux-arts. A une époque où l'œuvre plastique de Victor Hugo était considérée comme secondaire, il s'agissait de valoriser son œuvre littéraire en exposant, à côté de livres et de documents écrits, des œuvres de grand format, spectaculaires, qui donnent à voir immédiatement dans l'espace une scène mémorable de l'œuvre écrite hugolienne.

### CONCLUSION

Le contexte de la commande et la nature du commanditaire conditionnent la nature de la commande qui doit participer pleinement au renforcement et à la diffusion du mythe du grand homme.

La commande est d'abord le fruit d'une sélection pédagogique. Dans une maison trop petite pour contenir « l'œuvre du poète racontée par lui-même et par des artistes éminents », elle nécessitait un choix, une sélection de sujets par son fondateur. Meurice choisit les sujets alors les plus connus. Les commandes ont une fonction de rappel de « quelques-unes des grandes œuvres de Victor Hugo et aussi quelques-unes de ses batailles ou quelques grandes dates. » (Gustave Simon).

Les œuvres de la commande sont au service de la gloire de Victor Hugo : « Cette maison est (...) la maison qui parle de lui dans le passé, qui le célèbre dans le présent, qui le glorifie à jamais. » (Gustave Simon, op.cit.) En dépit de leur célébrité, les artistes restèrent tous très humbles à l'idée de travailler à la gloire du grand homme et se mirent au service du projet de Paul Meurice.

Certaines œuvres sont datées et ne semblent plus valoriser l'œuvre de Victor Hugo : elles ont acquis maintenant davantage une fonction de témoignage d'un culte rendu à Victor Hugo au début du siècle passé qu'une fonction artistique (Roll, Raffaëlli) ; elles ne sont pas les œuvres les plus réussies de leurs auteurs (Laurens) ou n'ont pas réussi à devenir l'image de référence de l'œuvre ou du personnage qu'elles illustrent (Willette : on retient le Gavroche de Victor Hugo, bien plus que celui de Willette). Leur sujet, œuvre de Victor Hugo bien moins connue aujourd'hui, leur a nuï : *Don César de Bazan*, *Eviradnus*, *Les Burgraves...* sont moins connus que *Les Contemplations*, *Notre-Dame de Paris*, *Les Misérables...*

Néanmoins, quelques chefs d'œuvre s'émancipent du contexte de la commande, certaines œuvres d'un point de vue plastique égalent l'œuvre hugolien (Rodin, Carrière, Henner...) Les œuvres les plus réussies ne sont pas des illustrations ni des transcriptions mais des traductions d'un langage à un autre, d'un style à un autre, du texte vers l'image, de la langue hugolienne au langage propre à l'artiste ; ce sont des appropriations. Certains artistes ont su se nourrir de Victor Hugo pour leur œuvre propre. Ce sont ceux-là qui ont le plus réussi à valoriser le grand homme et son œuvre, en dépassant la dimension patriotique, hagiographique, aujourd'hui très datées, et en s'attachant davantage à la portée universelle de l'œuvre de Victor Hugo.

Aujourd'hui, le musée ne passe pas de commandes mais il fait entrer l'art contemporain dans ses murs pendant des expositions temporaires et dans ses collections permanentes. Ainsi une œuvre d'Ernest Pignon-Ernest était présentée dans l'exposition *Les Misérables* en 2008, Lucinda Devlin et Christian Boltanski confrontés à *Ecce* pour l'exposition *Aubes* en 2002 dont le commissaire était Harald Szeeman. Le musée achète des œuvres à des artistes et reçoit des dons : Félix Cuello (*Liberté, mon drapeau !*, peinture), Arnulf Rainer (« surpeintures », série Hugo), Olivier Mériel et Joël Laiter (photographies de Hauteville House). C'est aujourd'hui l'univers pictural hugolien qui inspire les artistes, davantage que l'œuvre littéraire.

# Table ronde 1

## *Témoignages de responsables de lieux et d'artistes*

### La commande artistique autour de Rimbaud

**Alain Tourneux**  
**Conservateur du Musée Arthur Rimbaud**  
**de Charleville-Mézières**

***LE TEXTE QUI SUIT EST EN LIEN AVEC LE DIAPORAMA (48 VUES)  
INTITULE "ALAIN TOURNEUX"***

J'ai préféré commencer par une vue aérienne de cette ville de Charleville-Mézières que beaucoup d'entre vous connaissent pour y être venus au printemps 2008 lors de nos Journées annuelles. Ça me permet de situer le Musée, la Place Ducale où nous étions il y a quelques instants, et à droite le Musée d'archéologie d'art et d'histoire, où nous étions réunis il y a cinq ou six ans.

Au bout de la rue, la façade avec quatre colonnes, c'est le Musée Arthur Rimbaud qui ouvre sur les Ardennes du Nord. On devine le fleuve Meuse qui est à deux pas. J'ai déjà eu l'occasion de vous présenter la Maison d'Arthur Rimbaud, qui venait donc d'ouvrir, à plusieurs reprises et particulièrement à Cambo en 2005. Cette Maison d'Arthur Rimbaud est sur le quai du même nom, à cinquante mètres du Musée sur le côté gauche de la diapositive. Elle fait face à la Meuse et le petit périple que nous allons faire aujourd'hui va permettre de sortir des murs de ce Musée, que j'évoquerai au passage, et Ernest l'a fait ce matin. Mais on ne va pas rester enfermés dans le Musée Rimbaud puisque mon propos, après avoir atterri sur la Place Ducale, c'est précisément de vous montrer comment Charleville-Mézières, à la fois les habitants et les gens de passage, ont pu progressivement, au travers des interventions artistiques, se réapproprier ce poète. L'adolescent Arthur Rimbaud a caricaturé, comme beaucoup d'adolescents sans doute, sa ville natale. Ernest rappelait que nous avons travaillé ensemble il y a vingt-cinq ans pour ne rien exagérer, donc j'ai un petit peu d'ancienneté dans cette ville.

J'ai pu constater qu'au travers des années d'une part et puis au travers de tout ce que nous avons pu mener à bien, le souvenir du poète a quitté cet aspect un peu caricatural qu'il avait il y a encore une petite trentaine d'années. En effet, Arthur Rimbaud, bien qu'il soit le meilleur élève du collège, était considéré comme un adolescent rebelle, même un voyou, et le souvenir des personnes les plus âgées de la ville faisait de lui quelqu'un d'assez détestable. C'est un petit peu le personnage que j'avais rencontré malheureusement, contrairement à l'œuvre elle-même. Le micro-trottoir d'il y a 30 d'ans à Charleville laissait penser que Rimbaud était quelqu'un de peu fréquentable. Alors, certes, c'était ma mission, une partie de ma mission. Il y avait à l'époque la nouvelle scénographie du Musée Rimbaud, qui est ici au bout de la rue. On aperçoit sa façade, derrière la fontaine XIX<sup>e</sup> de la Place Ducale. C'était là que l'on devait

travailler principalement. Nous nous sommes vite rendu compte qu'il fallait sortir de nos murs et on aura l'occasion, après avoir visité ce Musée Rimbaud, d'en ressortir à nouveau.

Sur le projet de réaménagement de notre Musée, il y a deux ans, ici à Bourges, j'avais évoqué de façon très formelle le programme scientifique et culturel autour du Musée Rimbaud. Les choses ont bien avancé depuis et nous en sommes maintenant à un projet architectural qui est très largement avancé puisque nous déposons le permis de construire dans moins de deux mois.

Ces portes ouvertes, c'est la porte ouverte sur le Musée. Voici la présentation très classique que nous avons nous-mêmes mis en place il y a une petite trentaine d'années. C'est ce qui a frappé Ernest. Ce n'est pas un buste en marbre mais en plâtre. Il y en a d'autres en marbre dans la ville. Cette vision, nous la donnons toujours dans un cadre tendu de velours rouge et de velours vert pour d'autres vitrines.

Il est temps de couper cet aspect un petit peu désuet et quand on monte dans les étages de ce musée, où l'accessibilité n'est pas très aisée, on découvre aussi des œuvres d'artistes contemporains que j'évoquerai rapidement. Simplement au passage on aperçoit une œuvre de Peter Klasen avec lequel nous avons fait une exposition qui n'était pas exclusivement consacrée à Rimbaud. Ce n'est pas le sujet de son œuvre, mais il se trouve que dans son travail il y a cette toile consacrée à la vie africaine d'Arthur Rimbaud.

Nous apercevons aussi une toile tout en longueur, ou plutôt une photographie utilisant des dessins de Jean Le Gac qui, lui, évoque le poème *Le bateau ivre*. Ici, à gauche, une œuvre de Richard Texier. Je pourrais vous en montrer beaucoup. Je rappellerai au passage que nous en avons publié cent cinquante, mais maintenant on va faire un supplément. Il y a à peu près deux cents illustrateurs ou artistes qui ont accompagné l'œuvre d'Arthur Rimbaud au travers de leur œuvre, au XX<sup>e</sup> siècle essentiellement.

Notre Musée pourrait se contenter dans le fond, mais j'y reviendrai tout à l'heure avec l'évocation du projet, de montrer de multiples œuvres en hommage à Arthur Rimbaud, ou bien des œuvres qui accompagnent son travail de poète. Mais on va essayer de remettre le poème au cœur de tout cela et l'œuvre de Rimbaud, c'est 250 pages écrites entre seize et vingt ans. C'est l'axe de notre Musée, et c'est encore mieux quand les architectes travaillent au côté des artistes.

Alors Ernest, j'ai tout à fait scrupule en ta présence. Comme tu as souvent dit que tes œuvres étaient faites pour être éphémères mais que tu nous as néanmoins autorisés, à l'époque, à coller cette image ici au mur, ce qui me préoccupe actuellement, c'est qu'effectivement, comme l'on va vers des grands travaux et des démolitions, il va bien falloir que j'essaie de la décoller du mur pour pouvoir la conserver ou la réutiliser, la remonter, enfin ce n'est pas un appel pour en avoir une autre...

Ici les œuvres d'Ernest figurent aux côtés du *Coin de table* de Fantin-Latour, mais pour la collègue qui est maintenant au Musée d'Orsay, on sait très bien que ce n'est pas la toile originale ! Nous avons présenté, certes, l'original pendant quelques semaines, mais là nous avons été autorisés à la reproduire au format, en photographie.

Dans le musée futur, l'évocation de Fantin-Latour aura sa place, tout comme celle d'Ernest bien sûr. Mais, en ce qui concerne le travail d'Ernest, il a trouvé une place, un rappel de ce qui

avait été fait dans les années 80 avec cette présence d'autant plus éphémère que le lendemain matin il n'y avait plus rien. Tout avait été enlevé par les passants à l'époque où cette Place Ducale était toujours un parking, alors qu'elle est devenue aujourd'hui entièrement piétonne. Et là, sur le ton de l'anecdote, je dirai qu'on s'était rendu compte que ce collage d'Ernest avait donné lieu, dès le lendemain matin ou dans la nuit, à des arrachages. En particulier de commerçants, et comme ces magasins ont fermé depuis longtemps et que nous sommes à 500 km je peux le dire, des libraires eux-mêmes qui s'étaient offusqués de voir l'image de Rimbaud à deux pas de leur vitrine. Il y avait quelque chose de particulièrement choquant dans tout cela parce qu'effectivement, Arthur est quand même notre meilleur ambassadeur. Maintenant, on sent bien que cette image des artistes de façon générale a permis de faire en sorte que le regard du passant, que le regard de l'habitant de la ville, a changé au fil du temps.

Ces images-ci on les retrouve aujourd'hui à Charleville, dans la Maison d'Arthur Rimbaud, maison sous-titrée *Maison des Ailleurs*, que beaucoup d'entre vous connaissent, maison où il a habité entre 69 et 75. C'est la maison de l'adolescence. En fin de compte, c'est la maison de l'effervescence poétique.

Cette affiche est la dernière œuvre d'Ernest que nous montrons là. Cette affiche évoque notre Biennale qui s'est terminée il y a un mois et nous avons été autorisés par l'artiste ici présent à reprendre cette œuvre qui montre un Rimbaud, et ça, ça m'a donné à réfléchir. Ernest m'a dit : « Ma vision de Rimbaud a changé au fil du temps, en fin de compte ce Rimbaud a mûri, il est moins ange et démon qu'il ne l'était autrefois ». C'est bien, parce que je crois que le public s'est tout à fait habitué à voir cette affiche partout en ville et ailleurs. Vous en avez vu quelques-unes ici. Il y en a d'autres disponibles. Cela a permis de bien faire comprendre que cette silhouette, cette figure, avait le droit d'évoluer encore. Cette image se transforme au fil du temps.

Nous sommes sur l'île qui est derrière le Musée Rimbaud et face à la *Maison des Ailleurs* que je citais à l'instant, la Maison d'Arthur Rimbaud. Celle qui a des balcons et des volets fermés au rez-de-chaussée. Cette maison est aujourd'hui devenue un lieu public, que l'on visite depuis 2004 et les collègues verront que nous y avons apposé le label Maison des Illustres, c'est la petite tache rouge à gauche de la porte. Cette maison a fait appel elle aussi à de nombreux artistes, je vais en parler rapidement pour les personnes qui ne la connaissent pas.

Elle a permis, sur trois étages, alors que la famille Rimbaud habitait au premier, de faire en sorte que l'on évoque Arthur sans pour autant en faire un musée Rimbaud bis. C'est-à-dire que cette maison, au grand étonnement du visiteur, est restée vide. Vide en tous cas d'objets, de mobilier, seules figurent au rez-de-chaussée, dans l'espace de lecture précisément, des œuvres d'Ernest qui sont mieux là qu'au Musée en fin de compte. Les encadrements qui sont au rez-de-chaussée sont sur des murs qui respirent d'une certaine façon la mémoire. Il y a quelques fragments de papier peint, des plâtres un peu salis. Les œuvres d'Ernest retrouvent, dans le fond, un contexte qui leur convient mieux au rez-de-chaussée de cette maison. Pour le reste, elle est vide, elle n'est pleine que d'images et de sons. Vous voyez là des enduits anciens. On a retrouvé les murs... Cette maison n'avait pas été changée. Et puis on l'a confiée à des artistes, puisqu'il s'agit bien là de commande artistique, à des artistes vidéastes et musiciens, et on a fait en sorte que toutes les pièces de la maison, avec un accent particulier sur celles qui étaient précisément habitées par Arthur Rimbaud et sa famille, correspondent aux destinations. Il y a Paris, il y a Charleville, mais il y a aussi Londres, Bruxelles, l'Afrique. Et on a confié tout cela à des artistes comme Yann Beauvais, d'autres vidéastes comme Sabine Massenet, Nicolas Barrié, Christian Barani, et puis un musicien, Thomas Koner, qui a permis de créer



cette ambiance musicale qui nous permet de donner aujourd'hui une note générale dans cette maison et de fédérer en quelque sorte toutes ces évocations où l'on entend à la fois des lectures de textes de Rimbaud, de Verlaine et quelques autres et où l'on a des ambiances musicales. Et puis on a aussi des images sur les murs. Voilà un bateau qui part vers l'Afrique. Et au sol nous avons sérigraphié, toujours avec le regard de l'artiste et du scénographe. Nous avons ainsi les lieux qui sont marqués sur le sol. Donc cette maison vide est pleine du souvenir d'Arthur Rimbaud. Elle est à deux pas de notre Musée. Cette présentation n'a pas vieilli, le public l'accepte complètement et la fait sienne. Cette maison vit au travers de ces images.

Elle vit aussi grâce à la résidence d'écrivains et de poètes qui est en face dans la cour. Les 18 poètes qui sont venus depuis quelques années travaillent essentiellement autour de la francophonie. Je veux dire que l'on a toujours des poètes de langue française. C'est pour en arriver à l'œuvre qui suit, à deux pas du Musée Rimbaud, entre la Maison qui se situe à droite et le Musée. Nous avons créé l'an dernier cette installation de chaises poèmes qui sont un fil conducteur. Là on les devine dans la neige, sur le quai, entre la Maison et le Musée. Ces chaises sont l'œuvre de Michel Goulet qui est un artiste qui vit au Canada et qui, devant la gare de Québec, a installé quarante chaises. Il n'était pas question d'Arthur Rimbaud mais nous on a fait appel à lui pour faire en sorte que ces objets en métal inoxydable soient là pour rappeler le travail des poètes qui sont venus en résidence à Charleville, ou l'associer à chaque fois, c'était leur choix, à quelques mots, un vers ou deux d'Arthur Rimbaud. Pour que le public soit plus concerné, c'était une opération qui avait été lancée dans le cadre d'une Nuit Blanche, puisque Charleville-Mézières adhère à la Nuit Blanche. On avait lancé – il ne faut surtout pas dire un concours – on avait lancé une opération de dessins où cinq cents personnes avaient esquissé des dessins de dossiers de chaises, de chaises. L'artiste s'est inspiré des œuvres remises par le public et a choisi, comme ça, dix-huit dossiers qui sont tous différents. La Maison est là, cette Maison qui, la nuit, dans la création artistique voulue au départ, avait des fenêtres de couleur et ça fonctionne comme ça, dans l'obscurité.

Certes, quand on dit « commande », on pense « financement ». Je vais quand même évoquer cela. Ce sont des opérations qui ont un coût et là, la délégation du Québec en France nous avait beaucoup aidés à mettre ce projet en œuvre et aujourd'hui, un an et quelques semaines plus tard, ces chaises sont toujours là. Elles sont scellées solidement, certes, mais tout va bien. Elles sont très respectées et cette œuvre qui est sur le quai, dans la rue, elle sert parfois à s'asseoir mais surtout à découvrir la présence de la poésie. Aujourd'hui il est plus question d'artistes que de poètes, mais là nous avons la chance d'avoir pu lier le travail de l'artiste à celui du poète et faire en sorte qu'émerge un peu plus cette poésie, cet aspect au sein de la ville puisque c'est devenu un lieu de promenade.

A deux pas, l'opération précédente, quelques années plus tôt. Les commémorations nous en ont donné l'occasion, nous avons fait en sorte qu'il n'y ait pas de spectacles audiovisuels, de « sons et lumières ». On a voulu faire autre chose et ces projections d'images qui duraient quelques minutes, qui étaient à la fois sur la façade du Musée mais aussi sur la Place Ducale, étaient des opérations qui nous ont permis en fin de compte de réunir jusqu'à cinq mille personnes sur la place pour plusieurs soirées. Elles ont fait appel à de nombreux artistes et à des musiciens également. C'était des financements sans doute qu'on aurait de la peine à réunir maintenant. Ça nous a permis en même temps d'avoir un public très nombreux qui découvrait au travers d'excellents enregistrements des phrases-clés de l'œuvre de Rimbaud. Le « *Tu seras poète* » que l'on peut lire ici, et puis beaucoup d'illustrations qui étaient projetées exactement en adéquation avec le profil des toits de la Place Ducale. C'est une entreprise qu'on connaît,

parce qu'elle travaille sur beaucoup de tympanes d'églises gothiques, qui nous a aidés à mener tout cela et à mettre en lumière ces façades sur lesquelles le souvenir d'Arthur Rimbaud revenait.

Il y a plusieurs artistes là-derrrière. On a donc des artistes de l'image et ça nous a permis effectivement de sortir de notre musée, mais en même temps d'inviter beaucoup de monde à venir le découvrir pour la première fois. Ces commémorations, comme en 2004, nous ont amenés aussi à travailler sur le sol de la Place Ducale, cet hectare et demi de pavés aujourd'hui libéré de ses voitures. Il a fallu faire partir les voitures à cette époque. La collectivité avait tout à fait accepté le principe pour laisser la place à un artiste allemand qui a pour nom Ottmar Hörl, connu pour avoir envahi, le mot est un peu fort, l'une des artères principales de Berlin où l'on voit l'ours berlinois de couleur jaune en quelques milliers d'exemplaires et toujours en plastique. A Athènes il a installé la chouette dans les rues d'Athènes au moment des jeux olympiques. A Nuremberg il a installé le petit lièvre, ou lapin, qui est le symbole de la ville. A Charleville on lui avait demandé d'installer des bustes. Là, commande égale budget, et on n'a pas pu en mettre tous les cm<sup>2</sup>, donc l'effet de profusion était un petit peu raté, mais nous en avons quand même 800 sur cette place et ça a donné lieu à une présence très forte d'Arthur Rimbaud pendant dix jours avec des têtes de couleur. Le public se l'est approprié véritablement. Je n'ai pas les bonnes photos ici mais il y a des effigies, des figures d'Arthur Rimbaud, des visages qui ont des traces de rouge à lèvres. Ce que je n'avais pas compris, c'est que nous, de notre côté bien français, ça allait être vu comme une tête au bout d'une perche qui rappelait de sombres souvenirs de la Révolution. Donc, il a fallu s'expliquer un petit peu là-dessus. Mais ces 800 têtes sur la Place Ducale ont vraiment marqué les esprits, et aujourd'hui on continue à nous en emprunter quelques-unes puisque nous en avons toujours.

Toujours sur cette Place Ducale, il y a eu aussi des collages. Ce n'était pas Ernest Pignon-Ernest. Là, j'avais rencontré quelqu'un qui avait travaillé au Musée Matisse au Cateau-Cambrésis, du temps de sa construction. Il avait été sollicité pour travailler sur les palissades. Il s'en est fait une spécialité, cet artiste breton, Fañch Langoët. Il avait fait des collages avec un papier journal qui adhère, comme on a dit ce matin, à la belle pierre calcaire mais qui ne fâchait pas pour autant les collègues des Monuments Historiques qui nous en avaient donné l'autorisation. Chaque pile de la Place Ducale était ornée de cette façon d'un papier collé qui a permis à quelques bribes poétiques d'être présentes. Et comme on dispose je crois de soixante-dix ou quatre-vingts côtés, c'était quand même une belle profusion de choix. Il y a aussi des textes d'Aragon ici, sur ce mur, en face d'un lycée, et ça prenait toute sa place dans cette ville. Et puis, dans la gare, on l'aperçoit dans l'image en haut à droite, c'est un travail artistique sans qu'il y ait véritablement une signature de l'artiste, c'est le fameux *Parcours Arthur Rimbaud* qui permet à la fois à Charleville, mais aussi dans les villes où Arthur Rimbaud est passé, d'avoir un échange visuel par des petites caméras et de pouvoir se dire bonjour à distance. Ça a fonctionné avec Paris, ça fonctionnera prochainement avec la Bibliothèque Royale à Bruxelles, avec la Gare Saint-Charles à Marseille. Tout cela est un peu long à voir le jour parce qu'il y a beaucoup de technologie derrière.

Quand on est à Charleville, il y a aussi la Médiathèque Voyelles qui est à deux pas. Et là c'est un beau geste architectural. Nous avons ce souci de travailler en étroite collaboration avec les autres. J'ai cité la Maison des Ailleurs, là, ce n'est pas difficile puisque j'en suis le directeur. Avec la Médiathèque on a, pendant longtemps, bien travaillé ensemble. Beaucoup d'entre vous connaissent mon collègue Gérard Martin qui rejoindra Figeac bientôt et qui, pendant

vingt-cinq ou trente ans, a partagé cette responsabilité rimbaldienne. Aujourd'hui il s'agit de passer le témoin... Quand on a travaillé si longtemps ensemble, c'est difficile.

Nous allons vers le Musée Rimbaud pour voir le projet qui vient d'être retenu au mois de juillet dernier par le jury. Rimbaud nous a permis en quelque sorte de réunir 120 candidats pour ce Musée Rimbaud. On en a retenu 15, et on a réussi quand même à s'entendre pour choisir un projet d'architecte assez jeune, ce qui n'est pas plus mal pour Arthur Rimbaud. Ces jeunes architectes se sont associés à l'artiste Claude Lévêque qui propose ce grand escalier à l'entrée du moulin, baigné de lumière bleue comme il sait le faire. Claude Lévêque sera associé à tout le parcours que conçoivent les architectes avec nous. On leur avait particulièrement demandé de faire en sorte que la vision sur le fleuve soit possible sous les voûtes du moulin, et on a trouvé le moyen d'avoir des passages qui mettront l'ancien moulin d'autrefois plus en adéquation avec l'eau, sachant que la machine-moulin-Musée Rimbaud doit avoir comme axe en quelque sorte la poésie et les 250 pages d'Arthur Rimbaud. Les œuvres elles-mêmes viennent là autour de façon plus anecdotique, les œuvres des artistes qui ont accompagné Arthur Rimbaud au travers de toutes les publications faites au XX<sup>e</sup> siècle seront de façon plus illustrative dans ce Musée Rimbaud qui lui fera plus la place, c'est le souhait affirmé, à l'aspect poésie.

Le grenier du moulin. Les architectes et les artistes travaillent ensemble. Claude Lévêque apporte son regard d'artiste et cette ouverture vers la forêt est une chose intéressante d'autant plus que nous allons, toujours avec le même regard, paysager l'île qui porte la partie arrière du moulin. Qu'elle devienne l'île aux fleurs blanches avec ce regard d'artiste. Je voudrais dire avec cette dernière image que le regard des artistes est vraiment très important quand on est conservateur d'un musée, parce qu'ils nous aident à voir les choses différemment. C'est un véritable enrichissement que de travailler au côté des artistes. J'aurais pu en citer beaucoup d'autres puisqu'au sein de ce musée il y a eu des dizaines et des dizaines d'expositions avec des photographes, avec des peintres. Aujourd'hui je ne vous ai parlé essentiellement que de ceux qui ont travaillé à l'extérieur du Musée, avec précisément ce souhait de progresser, me semble-t-il, de faire en sorte que le Musée soit beaucoup plus perçu *extra muros*, et que le souvenir de notre poète sorte largement des murs.

Je n'ai pas beaucoup insisté sur l'aspect « commande » au sens administratif, mais je crois qu'il en sera question ce soir sous une approche différente. Effectivement il y a toujours eu les budgets derrière. Le mot « commande », on l'utilisait assez peu dans nos rencontres avec les artistes. On parle plus d'échange et puis de montage d'expositions parce que ces expositions, certes, ont été largement aidées par des crédits d'Etat, de Régions... dans le cadre du Musée municipal où nous nous trouvons, avec une ville qui a toujours bien compris tout ce que nous voulions faire. Nous avons cette facilité qu'offre la collectivité publique, ce Musée de France. Je dis « facilité » parce que je sais bien que vous êtes nombreux à relayer des volontés associatives ou à être propriétaires de vos maisons. Nous, nous avons cette chance de pouvoir faire appel relativement facilement aux crédits publics. La plupart des opérations que je vous ai montrées là, bien évidemment, ont fonctionné au travers de financements publics qui ont couvert la moitié, voire les deux tiers.

Je pourrais un autre jour faire une présentation de tous les photographes, de tous les artistes avec lesquels nous avons travaillé. Là, pardonnez-moi, je suis sorti du Musée qui apparaît à notre époque dans sa présentation actuelle encore un petit peu désuet. J'espère vraiment que le projet vers lequel nous allons permettra de lui donner une autre image.

# La programmation de la Tour Hölderlin à Tübingen

**Valérie Lawitschka**  
**Directrice**

***J. Mény***

Valérie Lawitschka dirige le Musée de la Tour Hölderlin de Tübingen. L'histoire de cette tour, de ce lieu et de ses activités vous avaient été présentés dans un article en octobre 2010 dans notre bulletin 23.

Vous savez qu'Hölderlin a vécu une trentaine d'années dans la maison du menuisier Zimmer où il a quand même un tout petit peu écrit semble-t-il. C'est là qu'il a fini ses années dites de folie. Les trente dernières années. Ce lieu a évidemment traversé le temps, toute une histoire jusqu'à ce que la gestionnaire actuelle qui est la Société Hölderlin (1 300 adhérents dans le monde entier) devienne la propriétaire de la tour au bord du Neckar. Valérie a amené ses publications car c'est un autre aspect consécutif à la commande artistique, au travail des artistes dans les lieux. C'est vrai aussi pour Alain. A Charleville tu produis de belles éditions de catalogues. Donc pour les artistes qui interviennent dans la tour d'Hölderlin, c'est toujours accompagné de magnifiques catalogues et de livres d'art même, de beaux livres qui en sont le produit, le souvenir et la conséquence.

Valérie, spécialiste d'Hölderlin par ailleurs, va donc nous présenter sa programmation artistique à la Tour de Tübingen.

***V. Lawitschka***

Merci beaucoup.

« Moi, monsieur, je ne porte plus ce nom. Je m'appelle Kallilusomenos ou Scardanelli. » Ainsi se dénomme le poète Friedrich Hölderlin devant ses visiteurs. A l'exception de la famille Zimmer qui a pris soin de lui, il n'acceptera plus qu'on l'appelle par son nom civil. Au bout de 200 jours de traitement médical dans la clinique universitaire psychiatrique de Tübingen, dont il est l'un des premiers patients, le médecin Autenrieth le confie aux soins du menuisier Zimmer. Pendant plus de trente-six ans, soit la moitié de sa vie, Hölderlin vivra dans la maison au bord du Neckar, aujourd'hui connue comme la Tour d'Hölderlin.

Le poète Friedrich Hölderlin – 1770-1843 - compte parmi les plus grands poètes, actuellement l'un des plus traduits dans le monde entier. Son œuvre connaît depuis les dernières décennies une réception sans égale. En littérature, au théâtre, dans les films, les arts plastiques, et surtout en musique, Hölderlin est devenu à l'échelle internationale *the poet of poets*, le « poète des poètes ».

La Tour Hölderlin fit déjà l'objet d'un article de Jacques dans le bulletin d'information de la Fédération, donc je ne vais pas vous la présenter aujourd'hui, mais bien sûr je vous y invite !

Je voudrais remercier M. le président et M. le vice-président de cette collaboration, notamment de cette invitation qui me donne l'occasion de vous présenter la programmation proposée à la Tour.

La maison d'écrivain se base sur trois orientations et fonctions principales : la maison du poète, le siège de la société et le lieu de rencontre. En tant que maison du poète, elle est le lieu commémoratif qui abrite un petit musée avec une exposition sur les deux séjours d'Hölderlin à Tübingen. Le temps de sa formation en séminaire protestant appelé le *Stift*, qui se situe d'ailleurs à quelques pas de la Tour, et sa vie lors de son séjour chez les Zimmer.

Cette première fonction exige une activité publique que tous les musées connaissent et assurent. Le musée comme mémoire littéraire doit être aussi le lieu de mémoire du futur. Dans ce domaine je ne citerai qu'un exemple. Celui que nous avons proposé à des lycéens. Un élève, ou plusieurs, prépare et fait une visite guidée, c'est-à-dire qu'il guide sa classe. J'ai vécu cette action comme un processus dynamique dans le groupe d'élèves, qui ne crée pas la même situation qu'en classe, relation professeur-élèves ou écoliers. Ceci se déroule très bien la plupart du temps, au grand étonnement du professeur lui-même, lui permettant de voir l'élève sous un angle différent, notamment comme acteur. En ce qui concerne la Maison du poète, nous travaillons actuellement sur une nouvelle muséographie, puisqu'il y a le deuxième étage qui s'est libéré. Ce sera donc maintenant complètement la Maison du poète.

### **J. Mény**

Je précise que l'étage était occupé par des locataires.

### **V. Lawitschka**

Oui, c'était loué depuis à peu près 80 ans. Une famille a habité là et lorsqu'on voit aujourd'hui l'état de cet appartement, rien n'a changé. C'est passionnant. On a besoin de rénover bien sûr, mais on va voir maintenant comment traiter cette question.

J'arrive sur le deuxième point, le siège de la Société Hölderlin. Elle publie un annuaire qui est en même temps la documentation d'un grand colloque autour du poète qui a lieu tous les deux ans. La Société est dirigée par un comité directeur de chercheurs dont fait partie entre autres Jean-Pierre Lefèbvre que vous connaissez peut-être en tant que traducteur de Hegel, de Freud et ses éditions sur Paul Celan. La présidente actuelle est le professeur Sabine Döring, critique littéraire, qui travaille aussi comme auteur dans un très grand quotidien en Allemagne, le *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

La Tour, comme lieu culturel, lieu de rencontres, est un petit centre de recherches avec une bibliothèque riche de 4 000 titres, où l'on propose différentes approches d'Hölderlin. C'est d'ailleurs là où nos efforts se rejoignent. Tout une programmation se concentre principalement autour de l'œuvre de Tübingen sous des formes et des formats différents : lectures, conférences, colloques, tables rondes, séminaires avec des lycéens, des étudiants, des adultes, expositions, ateliers de peinture et puis théâtre. Ce n'est pas seulement la présentation d'une œuvre artistique qui nous intéresse, mais les centres d'intérêt qui constituent le point de départ pour engager un processus de création, de découverte, d'échange, d'interaction interculturelle, intertextuelle. Dans chaque activité est présent un concept qui unit la culture et la pratique des arts. Un concept qui pose les trois questions au fond du philosophe Kant : Qu'est-ce que nous pouvons savoir ? Qu'est-ce que nous devons savoir ? Qu'est-ce que nous pouvons espérer ?

Le lieu de rencontres, c'est cette troisième fonction que je développerai aujourd'hui et je vous propose trois champs d'intérêt de la programmation : le poète Hölderlin et son œuvre, analyse et interprétation. Sont organisés des conférences, des colloques, des séminaires, des lectures,

projections de films, pièces de théâtre, concerts. Dans ce cadre, je situe un premier grand projet autour d'Hölderlin, *Les Textures* conçues en six parties et qui sont là devant vous, un livre blanc. J'ai apporté ce livre pour que vous puissiez le feuilleter. Cet aspect pratique me paraît nécessaire.

C'est un projet, *a grappling progress*, qui est de montrer non seulement une étude biographique sur Hölderlin, mais aussi d'approfondir sa pensée et son œuvre dans le contexte philosophique, littéraire, pédagogique et social de son temps. Le poète n'apparaît donc pas comme un centre monadique puisque l'accent est mis sur le dialogue avec ses contemporains. Chaque étape est accompagnée d'une publication de la période traitée, d'une exposition avec une quinzaine de panneaux, et d'un catalogue d'exposition traduit en plusieurs langues. Ce projet a un but pédagogique, une approche d'Hölderlin par la lecture et la mise en scène de sa pensée, de l'expression d'un concept en images. Le projet, une fois conduit à son terme, permet de combiner différents panneaux c'est-à-dire de le concentrer sur un thème, par exemple : Hölderlin et Schiller, ou Fichte, ou Hölderlin et la notion de la nature, etc. Conçue comme une exposition itinérante, elle a été présentée dans environ 38 lieux en Allemagne et à l'étranger.

Je voudrais mentionner un projet réalisé avec des lycéens, sous la direction d'un metteur en scène : la présentation d'*Antigone*, des extraits bien sûr, selon la traduction d'Hölderlin. Un projet aussi passionnant que risqué, qui a conduit à plusieurs représentations et à l'obtention d'un prix du Théâtre pour les jeunes. Et surtout il a permis d'amener des centaines d'élèves dans la Maison du poète. Les élèves ont, par exemple, conçu toute une logistique en l'inventant eux-mêmes, différentes scènes qu'ils ont combinées et installées en différents lieux, devant et dans la Maison, au bord du Neckar, dans un bateau et dans le jardin. Ils ont même donné des lectures sur les bateaux que vous pourrez voir devant la Maison. Ils ont guidé simultanément les spectateurs par petits groupes et les ont réunis dans une scène finale en jouant du grand balcon dans le jardin.

Le deuxième point fort de cette programmation, c'est la rencontre avec la poésie contemporaine, pas uniquement en langue allemande. Une publication bilingue en est le résultat, ce sont les petits cahiers blancs que vous voyez sur la table, avec des rencontres sur les traductions et les ateliers de traduction. A un moment donné notre partenaire français était Royaumont pour la traduction collective. J'insiste sur la poésie car c'est le genre littéraire peut-être le moins accessible et on oublie assez souvent que la lecture de la poésie à voix haute en est une partie intégrante. Une rencontre ouverte de lecture de poésies a lieu une fois par semaine depuis une vingtaine d'années, rencontre dans laquelle nous choisissons l'œuvre d'un poète contemporain, nous lisons les poèmes et nous en parlons. Ce poète est invité à donner lecture au public et nous avons la possibilité d'échanger avec lui. Préparant ainsi, je dirai, le terrain, vous pouvez imaginer que l'échange avec le poète est de tout autre ordre et n'engendre pas des questions comme par exemple « Etes-vous libre de vos écrits ? ». Nous nous permettons d'inviter aussi des poètes complètement inconnus, justement pour les faire connaître. Je voudrais souligner que pratiquement chaque écrivain a un poème à Hölderlin dans sa poche...

Mais comment approcher des poèmes dans d'autres langues ? Lorsque nous avons étudié l'œuvre du poète arabe Adonis, nous avons invité *a native speaker* qui nous a donné des versions interlinéaires. Ainsi il nous a fourni la possibilité de comparer l'original avec sa ou ses traductions. C'est une pratique que nous employons pour les langues étrangères.

En ce qui concerne les livres oubliés, récemment, nous avons commencé une autre forme de lecture dite « commune », selon le modèle « une ville lit un livre ». L'idée est venue, vous la connaissez peut-être, de Chicago et a été réalisée dans différents lieux et villes en Allemagne. J'ai proposé finalement la lecture de livres oubliés. Et nous avons lu cette année *L'Iliade*, livre qui ne fait pratiquement plus partie du canon de lecture, et maintenant nous nous aventurerons sur le *Parzival* d'Eschenbach en janvier prochain. D'ailleurs on m'a demandé si nous allions lire la version allemande du Moyen Âge, en vers. On va le faire dans les deux langues.

Le troisième point fort, étant donné l'envergure de l'œuvre d'Hölderlin, vise le croisement des arts dont je vous tracerai quelques projets. Premièrement, projet de musique contemporaine, musique et paroles. Il y a eu dans les 50 dernières années plus de 2 000 compositions par environ 600 compositeurs autour de la poésie d'Hölderlin, de ses lettres, de l'œuvre tardive et fragmentaire. De nouvelles formes sont récemment mises à jour par György Kurtág, par exemple « La musique comme parole ». Ce compositeur hongrois invité à l'IRCAM à Paris nous a fait une première à la Tour. Souvent nous sommes à l'initiative de tels projets musicaux, là nous sommes dans le domaine de la commande artistique.

Comme je considère qu'un musée n'est pas une galerie d'art, j'ai installé un autre *tempo* concernant les expositions. Il y a toujours un programme autour d'une œuvre artistique qui s'étire en général sur un an d'activité. Par exemple, de jeunes sculpteurs ont été invités à travailler à la Tour. Vous connaissez peut-être ce sculpteur qui a créé une œuvre aussi terrible qu'émouvante sur l'extermination des juifs, Alfred Hrdlicka. Bien sûr, elle constitue, et il faut qu'elle soit considérée comme telle, une provocation pour tous les spectateurs à Vienne, car ils doivent passer devant cette sculpture pour accéder à l'Opéra. Ce projet remonte au tout début de mon travail à la Tour. Dans le cadre de ce mandat du Land de Bade-Wurtemberg, nous avons invité quatre artistes en leur proposant le jardin de la Tour comme atelier, avec le sujet « Hölderlin et la Révolution française ». Pendant trois mois, nous avons pu assister à la création des œuvres plastiques et nous avons élaboré un programme sur ce thème.

Deuxième point, nous avons réalisé une exposition sur le poète Paul Celan et l'œuvre artistique de Gisèle Celan-Lestrange, exposition qui rentre parfaitement dans cette idée du croisement dans les arts. Le couple a réalisé plusieurs projets communs qui font preuve des liens réciproques et des correspondances artistiques. Le cycle *Atemkristall* de 65 se développe dans un dialogue entre Paul Celan et Gisèle, 21 poèmes, 1 frontispice et 7 gravures. Leur relation n'est ni illustrative ni descriptive mais de nature qualitative. Paul Celan dit : « Dans vos cuivres, je reconnais mes poèmes, ils y passent pour y être encore ». Et Gisèle se prononce dans la rétrospective : « Une gravure, un poème, puis tous les poèmes que je lisais, avec lesquels je vivais, et petit à petit, à côté, proches, sont nées aussi les autres gravures et c'était vraiment un ensemble. Plus je regarde ce livre, plus j'y crois pour le rapport gravure-poème ». L'exposition fêtait son vernissage lors de la parution de la correspondance entre Gisèle et Paul Celan en allemand et en français. L'ouverture se faisait avec une lecture des lettres par Eric Celan, le fils de Paul et de Gisèle, et Bertrand Badiou.

Je présente maintenant un autre projet « sculpture et poésie ». Au centre de ce projet se trouve l'œuvre du sculpteur Simone Boisecq qui s'inspire d'un dialogue ininterrompu avec des poètes, Hölderlin, Brucker, Kafka, Fernando Pessoa, Victor Segalen, Saint-John-Perse, Aimé Césaire, etc. Nous nous sommes proposé, en concevant ce projet, d'engager un double parcours, à savoir : Si et comment des poètes de nos jours réagissent à l'univers du sculpteur, à l'œuvre sculptée. Un parcours donc de la poésie à la sculpture et de la sculpture à la poésie. Et, espoir et surprise, le dialogue s'est installé et il en résulte une constellation de textes entrant en

correspondance avec les sculptures, une correspondance de pierres, des voix comme l'Allemand Oskar Pastior, les Français Charles Julien et Jacques Roubaud. Et ce dernier d'ailleurs par un très beau cycle de 19 poèmes qu'on a intégré dans le livre. Donc on a le rapport entre la sculpture et le texte qu'il a écrit, la sculpture qui a inspiré ce texte. Cette exposition, avec un catalogue en trois langues, a pu être montrée à la Tour ainsi qu'à Lisbonne, dans la maison de Pessoa, et a voyagé en France. Récemment l'œuvre du sculpteur Simone Boisecq et de son mari, Karl-Jean Longuet, arrière-petit-fils de Karl Marx d'ailleurs, a été présentée dans le Musée que vous connaissez sûrement, Unterlinden à Colmar.

Je reviens à la Tour. Ici le poète a écrit d'innombrables poèmes dont seulement 50 nous sont parvenus, les dénommés *Poèmes de la Tour*, connus également sous le titre *Poèmes de la Folie* ou *Poèmes de l'autre vie*. Ils se distinguent dans l'œuvre d'Hölderlin, de son chant unique d'autrefois. Leurs formes sont simples, souvent en deux à quatre strophes, les vers rimés, dans le ton du *Lied*. Classés sous le verdict de la folie, l'analyse littéraire et critique ne s'en est pas occupée, pour ne pas dire les a mis à l'écart comme produits sans intérêt, à tort. Ce n'est que depuis cinq ans que la première monographie consacrée à ces poèmes les plus tardifs met en relief leur valeur poétique. Ces *Poèmes de la Tour* d'ailleurs portent le plus souvent comme titre le nom d'une saison, une date, une signature fictive. Depuis les cinq dernières années figure le nom *Scardanelli*, nom qui a engendré maintes hypothèses. *Scardassare*, travail donné aux fous, *scardinare*, sortir de ses gonds, Scardanal, lieu en Suisse, mot rhéto-roman qui signifie « renouvelle la langue ».

A la différence de la critique littéraire, ce sont les arts auxquels l'œuvre tardive et fragmentaire a donné motif à la création. Et c'est même sur cette période que les arts se concentrent avant tout. Comme la poésie et l'art sont des articulations dans le temps et dans l'espace, il s'agit d'un côté d'affronter la tension entre texte et musique ou peinture ou sculpture, et d'autre part de l'acte de l'unir. C'est-à-dire une traduction dans un autre *médium*, avec une nouvelle expression authentique qui se doit d'expérimenter de nouvelles formes.

Je vous invite maintenant à une expérience avec le peintre belge Daniel Seret. Les images mises en musique connaissent une longue tradition. Synesthésie, simultanété sont les objectifs déclarés des futuristes. Des musiciens de jazz par exemple improvisent sur des peintures de dix mètres de long. Mais où en est-on en ce qui concerne la musique mise en images ? La traduction en peinture ? Daniel Seret s'essaie dans cette voie par la peinture en direct. Mais n'attendons pas des partitions visuelles. Seret a élaboré dans sa création une sorte de réalisme spontané qui l'a amené à utiliser la forme matrice d'où éventuellement on puisse ébaucher une nouvelle façon de peindre. L'intérêt de Seret pour Hölderlin remonte aux années 1970 avec des lectures de Pierre Bertheau et de Jacques Teboul. Au moment où Alain Préaux rend, par sa traduction, les poèmes les plus tardifs d'Hölderlin accessibles aux lecteurs de langue française, l'intérêt le plus vif traverse le peintre. Et la coïncidence veut que dans cette même année, il y a la parution de la traduction et sortent sur CD des compositions exclusivement sur les *Poèmes de la Tour*. Un processus créatif commence, Seret peint la musique...

Le principe ? La peinture commence à la première écoute. Le peintre ne connaît ni la musique ni sa durée. Lorsque la musique se termine, sa peinture se termine, le tableau est terminé. L'acte de peindre se passe dans le temps, c'est-à-dire dans la durée de la pièce de musique. Le résultat ? Quarante poèmes mis en musique correspondent aux trois cycles. Donc, quarante poèmes mis en musique par la peinture. Après cela, Seret s'occupe des cinquante *Poèmes de la Tour*, selon la même démarche. A l'écoute du poème, en allemand et en français, se réalise



une sorte de trait rapide à l'encre de Chine. Seret explique ainsi la motivation de ce processus de la création artistique. Le but est de peindre le poème, non la vie, aussi fascinante et énigmatique soit-elle. Le constat de cette peinture est pourtant surprenant. La musique donne forme et structure à la peinture. Le peintre constate que la matrice formelle du contexte de l'œuvre s'impose comme structuration de l'œuvre, ou s'infiltré dans l'assemblage formel, et qu'il existe une circulation des formes entre les médias et les personnes. Cette circulation est due à une petite histoire commune. Conclusion, le tableau, en valorisant les éléments de cette matrice formelle et contextuelle, peut présenter une relation. Des expériences d'animation ont montré cette possibilité. Seret lui-même dit : « Lorsque je compare les peintures réalisées sur les musiques, et celles réalisées sur les poèmes qui sont leurs correspondants, une même matrice formelle y est repérable. La matrice du poème s'est imposée à la peinture via la musique. Elle s'est donc antérieurement imprimée à la musique. Il y a donc bien circulation des formes. Mais la musique n'utilise pas les mêmes formes que la peinture. Sa matrice formelle n'est pas plastique. Cependant la peinture a la faculté de mettre en forme, de figer la forme et de la donner à voir. Ce que ne peuvent faire ni la musique, ni l'écriture. La forme picturale représente la matrice formelle de l'autre média.

Partant de ce constat, nous avons pris plusieurs chemins pour expérimenter et vérifier cette thèse. Trois ateliers de peinture dirigés par Daniel Seret ont été organisés, toujours au Musée, et comme je tenais à intégrer cela dans le catalogue, je ne l'ai fait paraître qu'après les résultats obtenus au cours de ces ateliers.

Pourquoi toutes ces expériences ? Et surtout pourquoi peindre en groupe ? Je propose la conclusion suivante. Peindre en groupe permet de découvrir par l'art pictural ce qu'est la peinture, en apprenant en même temps l'échange avec d'autres personnes et d'autres cultures, ainsi que de comprendre que le groupe ne détruit pas la personne mais l'enrichit. Tels sont les enjeux premiers de ce genre d'atelier. Chaque personne possède une matrice formelle et une plastique, une forme qui est sienne. Ce qui est vécu en peignant en groupe devient la matrice d'une narration qui reste à mettre en forme pour en faire une peinture d'histoire locale. L'expérience de peinture en direct, transcodage d'un média par un autre, mettre la musique en peinture, aide à mettre idées, émotions et récits en peinture. Ce qui en surgit, en fin de compte, c'est se connaître soi-même par un acte extrêmement social qui est le partage.

Hölderlin, en tant que point de cristallisation, nous permet ces constellations, ces stimulations, ces créations. Il s'agit en effet d'un échange vital dans la Tour, Maison du poète, que ce soit par une lecture ou une pièce de théâtre, c'est dans le véritable jeu où nous nous rencontrons et c'est pourquoi je terminerai sur une pensée essentielle de notre poète, exprimée dans une lettre à son frère dans laquelle la question le préoccupe, à savoir si et comment la philosophie, la politique et la poésie pourraient s'unir tout en soulignant l'importance de cette dernière : « On a déjà tant parlé de l'influence des Beaux-arts sur l'éducation des hommes, mais comme si personne ne prenait la chose au sérieux, et c'est bien naturel car personne n'a songé à la nature réelle de l'art et surtout de la poésie. On ne l'a considérée que sous ses dehors modestes qui, évidemment inséparables de son essence, n'en constituent nullement tout le caractère. On l'a prise (la poésie) pour un jeu parce qu'elle se présente sous l'aspect modeste d'un jeu. Logiquement, elle ne pourrait donc produire d'autre effet que le jeu, c'est-à-dire celui d'une distraction diamétralement opposée à l'action qu'elle exerce quand elle est présente dans sa véritable nature, alors elle permet à l'homme de se recueillir. Elle lui dispense le repos, non le repos vide mais vivant, celui où toutes les forces étant à l'œuvre, seule leur profonde harmonie nous empêche de les percevoir comme agissantes. Elle rapproche et unit les hommes mais à la

manière du jeu où le lien consiste à s'oublier et où les particularités vivantes de l'individu ne peuvent jamais se faire jour ».

C'est dans ce jeu vital que nous devons rester ensemble. Merci.

***J. Mény***

J'ajouterai qu'il y avait quand même un aspect dont tu n'as pas parlé, qui moi m'avait intéressé dans la visite de la Tour, c'était la façon dont les œuvres contemporaines étaient accrochées dans l'exposition permanente. Il n'y a pas de séparation. J'aimerais que tu en dises un mot quand même.

***V. Lawitschka***

C'est avec Peter Brandes qu'on a travaillé, il a assisté à plusieurs concerts à la Tour. C'était de la musique sur des poèmes de Hölderlin, et puis il a été inspiré dans la salle où il y avait, exposés dans les vitrines, des portraits d'Hölderlin qui datent de la Tour. Il y en a quatre. Il a été tellement fasciné qu'il a commencé à dessiner pendant les concerts et à la fin il a dit : « Bon, je propose un projet ensemble ». Vous pouvez le voir sur notre site Internet. J'y ai mis une visite virtuelle et vous verrez tous ces tableaux de Peter Brandes, ça a été vraiment un travail fascinant.

