



UNIVERSITY OF LEEDS

This is a repository copy of *Les nouvelles histoires : dialoguer avec les sujets et les lieux. Entretien avec Pascal Convert*.

White Rose Research Online URL for this paper:

<https://eprints.whiterose.ac.uk/id/eprint/211337/>

Version: Accepted Version

Article:

Convert, P. and Saint, N. (2024) *Les nouvelles histoires : dialoguer avec les sujets et les lieux. Entretien avec Pascal Convert*. *Modern & Contemporary France*, 32 (1). pp. 55-73. ISSN 0963-9489

<https://doi.org/10.1080/09639489.2023.2265853>

© 2023 Pascal Convert and Nigel Saint. This is an author produced version of an article published in *Modern and Contemporary France*. Uploaded in accordance with the publisher's self-archiving policy.

Reuse

Items deposited in White Rose Research Online are protected by copyright, with all rights reserved unless indicated otherwise. They may be downloaded and/or printed for private study, or other acts as permitted by national copyright laws. The publisher or other rights holders may allow further reproduction and re-use of the full text version. This is indicated by the licence information on the White Rose Research Online record for the item.

Takedown

If you consider content in White Rose Research Online to be in breach of UK law, please notify us by emailing eprints@whiterose.ac.uk including the URL of the record and the reason for the withdrawal request.



eprints@whiterose.ac.uk
<https://eprints.whiterose.ac.uk/>

Nigel Saint, Introduction to ‘Les Nouvelles Histoires : Dialoguer avec les Sujets et les Lieux. Entretien avec Pascal Convert’

Memory, reconstitution and representation have been key concerns of the work of Pascal Convert (b. 1957) since the 1980s, being subsequently developed in diverse ways and adopting many different forms. A project devoted to three abandoned villas on the Basque coast, in the form of drawings, imprints and installations (*Villa Argenson*, *Villa Belle Rose* and *Villa Itxasgoity*, 1985-96), was part of the early reflection on memory and space, with a particular focus on architectural detail, dwelling and duration. The three *Villas* featured in Georges Didi-Huberman’s first book on Convert, *La Demeure, La Souche: Apparements de l’artiste* (Paris: Minuit, 1999), which also investigated *Appartement de l’artiste* (1987-2000), explorations of domestic spaces through frameworks in wood and glass, and *Souches* (1996-), sections of tree trunks retrieved from the battlefields of Verdun and from Seju-ji Temple in Hiroshima. As treated remnants from sites of conflict, examples from the *Souches* series, including further variations made for later projects such as the works devoted to Raymond Aubrac, regularly reappear at Convert’s exhibitions, where their provenance resonates in different ways, whether sacred, catastrophic or genealogical.

The use of space and the freedom of gesture in children’s drawings, recreated in hugely expanded form (*Native Drawings*, 1996-2000), were mentioned by Didi-Huberman as a future project and were part of the reason I first contacted Convert in 2004 when I was looking for information for a conference paper on the topic of the family in his work. My interest led me to the inclusion of his children in recent video works (*Direct-indirect 2*, 2003), to the wax sculpture (*Pietà de Kosovo*, 1999-2000) based on a photo by Georges Méryllon of a family group mourning, ‘Veillée funèbre au Kosovo’ (1990), taken during the conflict in Kosovo, and

to the significance of family history in relation to his *Monument à la mémoire des résistants et otages fusillés au Mont Valérien entre 1941 et 1944* (2002). Back in 2004, I only partially grasped the multiple ways in which family history, historical conflicts, memory, trauma and material forms were entwined.

In the interview we learn about the increasing importance of historical investigation and writing in Convert's work, with the debate provoked by his Mont-Valérien monument being a turning-point for him. The trio of works in wax from 1999-2003 — as well as the *Pietà*, there are *La Madone de Bentalha* (2001-02) and *La Mort de Mohamed Al Dura* (2002-03), the first also based on a photograph that appeared in the press, the second on news video stills — are also resituated since while they are based on images of conflict and commemorate the acts of lamentation, they are also part of Convert's development as a critic of media images and investigator of contested contemporary perspectives. It is true that this latter activity has been reported in a series of articles written by Convert over the years, many of which are available on his remarkably documented website, but the focus is sharpened in the interview here around his attitude to the representation and reconstitution of traumatic events.

As well as the articles, Convert's films, 'making-ofs', sources, interviews and much more are also available on www.pascalconvert.fr. The key topics, with an example or two given here, are architecture (the Basque Villas), childhood (*Native Drawings*), history (the work devoted to Joseph Epstein and Raymond Aubrac), body (self-portraits) and time (works from 2018-19, for example: panoramic photography of Bamiyan, Afghanistan, where two giant stone Buddhas were dynamited by the Taliban in 2001; and imprints of flamboyantly decorated Armenian stone crosses that have survived Azerbaijani iconoclasm). There are significant extracts from Convert's books and often the full versions of his films, including the film about the hostages

and resistance fighters killed at Mont-Valérien. The latter marks a key point made in the interview, in terms of the controversy and the historiographical reflections about bias, writing history for the future, knowing and interviewing subjects, dealing with controversial revelations and opening up topics to balanced scrutiny.

Rather than one new document upsetting previous accounts of the resistance and perhaps transforming our view of the past, the key moments concern meeting families and intercultural dialogues: the first as insights into family legends and uncomfortable truths; the second as sites of collaborative work on the past, present and future (Bamiyan). This investigative, exploratory and reparatory work can certainly be considered from the perspective of agonistic studies. In previous interviews Convert has spoken of the need to reassure interviewees that they will not be harmed, since family recollection is already a territory of secrecy, rumour, psychic disturbance and resentment at their unacknowledged contributions to otherwise marked events. These discussions reflect back on the misuse of archival discoveries or indeed the wilful refusal to share documents between historians, which is an occasion again for Convert to register his dismay at the conduct in this regard of Jean Moulin's secretary Daniel Cordier, who many years later established himself as Moulin's principal biographer.

The anti-destructive missions Convert carries out are nevertheless specific interventions in historical and cultural debates. New readings and artistic statements contribute, to varying degrees, to the politics of memory and culture wars. In the case of *Memento Marengo* (2021) this work can be casually dismissed or it can pose a real problem, requiring it to be hidden during official ceremonies. Representation is critique and Convert is a descendant of Godard in his reading of images and his attention to the montage of images and reappraisal of archives. We see that in this interview Convert's thinking turns over and around the question of the

domination of language in western culture and the need to resist the reduction of images to simplistically politicised meanings. This attitude explains the importance that he has given to including visual culture in the school curriculum, for example in an interview with Philippe Dagen for *Le Monde* published on 17 January 2015 (‘Pascal Convert: “Mettre fin au culte de l’écrit dans l’enseignement”’).

Convert points out that it is not widely known that the Musée d’Art Moderne Grand-Duc Jean (MUDAM) in Luxembourg holds the three works in wax from 1999-2003 about conflict and trauma in its permanent collection. For other locations of his work, Mont-Valérien is in Suresnes, 10 kilometres to the west of Paris, where Convert’s monument can be seen during a visit to the interior of the site. There are other permanent installations, in western France, at Saint-Gildas-des-Bois (monochrome stained-glass windows featuring deaf and dumb children), the Miséricorde Cemetery in Nantes (glass low-relief slabs depicting stags, deer and roebucks), the High Court in Bordeaux (one of his bells) and at Birambits Bridge in nearby Bègles (‘Commence alors la grande lumière du sud-ouest’, a quotation from Roland Barthes displayed across the bridge in glass letters with quantum LED). Back in Paris, the Musée National de l’Art Moderne (Centre Pompidou) holds works relating to Joseph Epstein, including *Le Temps scellé* (2009), and Saint-Eustache Church acquired *Cristallisation 3* in 2022. Temporary exhibitions used to be held regularly at Galerie Eric Dupont, with a recent move to Galerie RX; the Domaine de Chaumont-sur-Loire is now also a regular venue. In the last five years the Bamiyan project in particular has been displayed at Fondation Boghossian (Brussels), Musée Guimet (Paris), Bordeaux (FRAC MÉCA Nouvelle-Aquitaine), Lascaux and Louvre-Lens.

**Nigel Saint, 'Les Nouvelles Histoires : Dialoguer avec les Sujets et les Lieux. Entretien
avec Pascal Convert'**

1. Pourriez-vous nous décrire, pour ce qui concerne la partie historique de votre travail, votre apprentissage ou formation d'artiste-historien, de 'sculpteur d'histoire' ou d'auteur de 'récits d'histoire'? Est-ce que certains historiens ont eu une influence nette sur votre travail?

En fait la question de la recherche historique est venue, à l'origine, d'une recherche sur l'histoire des images. C'est-à-dire non pas directement à partir de documents textuels, mais à la suite d'une analyse d'images qui étaient des icônes de presse – *Massacre à Bentalha, Veillée funèbre au Kosovo, La Mort de Mohamed Al Dura à Gaza*¹ – où la recherche sur l'histoire de ces images se passait dans deux directions. D'abord si on prend par exemple la mort de Mohamed Al-Dura à Gaza, mon travail a consisté à analyser la position du cadreur, la position des tireurs et la fabrication c'est-à-dire la structuration du montage des images autour de la mort de cet enfant lors de la deuxième intifada, c'est un travail vraiment d'analyse d'images et là aussi de montage, c'est-à-dire qu'est-ce qui a été montré, qu'est-ce qui n'a pas été montré, qu'est-ce qui avait disparu. Donc il y a eu ce travail-là, et en parallèle un travail qui concernait les diverses prises de position, des Palestiniens, des Israéliens, des communautés de chaque partie, le temps de lire tout ce qui a été produit comme littérature critique ou partisane sur cet événement-là. On avait vraiment deux dimensions, de la même manière que pour la *Pietà du Kosovo* où j'avais retrouvé les sources puisqu'il y avait non seulement le photographe Georges Méridon, mais aussi le caméraman de France 2, et puis Véronique Taveau, la journaliste, donc plusieurs points de vue, et le travail consistait à savoir réellement les conditions de prises de vue de ces images-là. Donc il y avait un travail de généalogie de la construction des images et c'était une analyse critique qui allait de pair avec le besoin de lire tous les entretiens, voire moi-

¹ Pour le détail du contexte et de la fabrication des trois sculptures créées d'après ces images (*Madone de Bentalha*, cire polychrome, *Pietà de Kosovo*, cire, résine et cuivre, *Mort de Mohamed Al Dura*, cire, Luxembourg, Collection MUDAM), voir le site remarquable de Pascal Convert, www.pascalconvert.fr/menus/archeologie_histoire.html, et celui du musée, <https://archive1018.mudam.lu/fr/le-musee/la-collection/details/artist/pascal-convert/>.

même de faire des entretiens avec les acteurs de ces événements. C'est à ce moment-là par exemple, pour la *Madone de Bentalha*, que j'ai fait un film tourné en Algérie où j'ai rencontré tous les acteurs de cette image, et aussi Christian Caujolle qui était au jury du Prix World Press, ce qui m'a permis de voir dans quelles conditions cette photographie avait eu le World Press. C'était vraiment un travail de journaliste-enquêteur et c'est ce qui m'a conduit je dirais à avoir une démarche d'historien peut-être amateur mais en tout cas très sérieuse sur la question des images.

Mais j'ai quitté encore plus le champ de mon propre territoire, celui des arts plastiques, au moment du Mont-Valérien. Des polémiques ont eu lieu au moment de la réalisation de ce monument, polémiques qui venaient d'un conflit mémoriel entre l'héritage gaulliste et l'héritage communiste autour de leur rôle respectif dans la résistance, et durant la Seconde Guerre mondiale. Ce conflit mémoriel très violent et qui m'avait perturbé à l'époque (vers 2000-2002), soixante ans après les événements, conflit qui était toujours à vif, m'a conduit à une démarche plus scientifique, peut-être parce que j'étais mis en cause personnellement. La partie gaulliste m'a alors accusé de faire la part trop belle aux communistes qui avaient été fusillés en ce lieu, alors même que pendant soixante ans leur nom en avait été absent.

INSERT FIGURE 1 HERE

Monument à la mémoire des résistants et otages fusillés au Mont Valérien entre 1941 et 1944. Mémorial de la France combattante, Suresnes, 2002. © Pascal Convert

Je me suis alors investi plus encore sur ces questions, au point où le travail à partir de documents historiques textuels a pris un peu le pas sur le travail sur des documents historiques visuels, même si ces derniers ont toujours été présents. Quand j'allais enregistrer de grands

témoins ou des témoins beaucoup plus modestes, je me suis toujours intéressé à l'iconographie familiale, aux albums de photographies des familles. Les photographies donnaient beaucoup d'informations sur les relations entre les gens, par exemple qui était à côté de qui, la proximité ou la distance entre eux. J'ai toujours eu une très grande attention aux photographies de famille contrairement aux historiens en général qui ont une grande méfiance par rapport à l'image. Mais cela s'accompagnait d'une recherche encore plus chronophage sur les archives textuelles, que ce soit dans les archives d'État en France, en Angleterre, aux Etats-Unis, ou dans les archives privées, car il y en a encore beaucoup.

Quant à ma formation d'historien, il est vrai qu'un certain nombre de personnes y ont joué un rôle important, car on ne s'approche pas d'une archive historique sans un certain nombre de prérequis. D'abord tout simplement des prérequis de connaissances historiques : cela implique d'ingérer une littérature considérable. Et cela implique aussi d'avoir une approche critique des éléments textuels qui nous sont fournis, présentés. Il y a eu d'abord je dirais la présence, même s'il n'était pas historien, de Pierre-André Boutang, qui est le fondateur d'*Océaniques*, la grande émission de FR3 (1987-1992). Pierre-André Boutang était le fils de Pierre Boutang, écrivain maurassien d'extrême-droite. C'était une relation très intéressante. Pierre-André lui-même n'était pas à l'extrême-droite, au contraire, mais il y avait chez lui ce fond de savoir, cette connaissance historique. C'est lui qui m'a mis le pied à l'étrier, en me soutenant quand j'ai voulu faire des films documentaires historiques, c'est lui qui a fait la première production du film *Mont-Valérien, aux noms des fusillés*. C'était un soutien important à ce moment-là. Et puis d'autres historiens, comme Serge Wolikow, des historiens on va dire de la mouvance communiste sont arrivés qui m'ont donné des informations et des accès aux archives du Musée de la Résistance nationale à Champigny-sur-Marne. Il y a eu ensuite Jacques Baynac qui a été une forme de 'mentor' pour moi puisque nous avons eu des conversations journalières sur les

documents et nous avons même entrepris des recherches communes. Ce compagnonnage a duré très longtemps. C'est effectivement quelqu'un qui m'a formé sur la pensée critique sur les documents. Le problème d'une pensée critique sur les documents historiques c'est qu'il faut être à la fois extrêmement méfiant et dans le même mouvement cette méfiance ne doit pas devenir de la paranoïa. L'équilibre est complexe entre une recherche sereine, à la bonne distance, et puis le moment où une forme de paranoïa s'installe au point qu'on veut avoir raison même si on n'a pas la totalité des éléments pour établir la vérité.

2. Vous avez mentionné le travail dans les archives privées. Nous savons que pour la période de l'Occupation, il reste énormément d'archives visuelles à étudier, comme l'a bien noté Jean-Luc Godard deux ou trois ans avant sa mort. Quel pourrait être le fruit de ces recherches ? S'agit-il de l'illusion de la perle rare trouvée dans une archive récemment ouverte ou découverte ? Ou est-ce que notre point de vue sur la période pourrait être radicalement bousculé ?

Pour ce qui est du fantasme de la perle rare, c'est-à-dire de ce document qui à un moment donné va remettre en question ce qui a pu être écrit sur tel ou tel événement central, par exemple sur l'arrestation de Jean Moulin, il faut être très prudent. Cela a été le cas quand on a cherché à discréditer toute l'action durant la Résistance du capitaine Frenay², du mouvement Combat, à partir de l'exhumation d'un document qu'il avait écrit au début de la guerre laissant apparaître une certaine forme d'antisémitisme. Ce sentiment était très répandu dans les milieux militaires en France à cette époque. La question c'est l'utilisation de cette perle rare. Quel est l'objectif

² Dans sa biographie de Jean Moulin, Daniel Cordier fut le premier historien à citer un manifeste écrit par Henri Frenay en novembre 1940, en le lisant comme preuve du maréchalisme et de l'antisémitisme de Frenay.

sous-jacent par-delà la vérité historique ? Souvent, quand on cherche une perle rare, il y a une intention sous-jacente, l'intention précise de démontrer quelque chose. Ce qui veut dire qu'on n'est pas à la bonne distance. L'historien ne peut pas être désaffecté mais il ne doit pas être trop près car il risque de faire une erreur de jugement.

Je pense qu'il y a, non pas des perles rares, mais des caisses, des montagnes de documents qui n'ont pas été exploités, c'est certain, en particulier dans les archives soviétiques. C'est une certitude. Il y aussi, paraît-il, un 'enfer', des documents sur l'occupation en France gardé en lieu sûr. En quoi cela va-t-il changer l'écriture de la Seconde Guerre mondiale, je suis incapable de le dire, mais il est absolument certain qu'il y a beaucoup de choses du côté soviétique. Du côté des enfers des archives, de ce qui est fermé en France, en Angleterre ou ailleurs, il doit bien y avoir des turpitudes comme pour toute période confuse de l'histoire. A l'époque il n'y avait pas les outils de surveillance satellitaire, comme ceux qui opèrent en Ukraine aujourd'hui, des enquêteurs sur le terrain, des gens qui font des relevés sur les massacres, sur les crimes de guerre. Il y avait aussi moins de risques d'être piégé par des fake news très sophistiquées. A cette époque-là, il n'y avait pas cet enregistrement quasi instantané des événements. Mais on va trouver de nouvelles archives.

Est-ce que cela peut réécrire définitivement l'histoire, personnellement je ne le pense pas. Le problème ce n'est pas tellement l'écriture de l'histoire dans le temps de l'événement. Ce qui est intéressant ce sont les conséquences du récit historique sur les événements postérieurs. On écrit l'histoire non pas pour faire un bilan mais établir de nouveaux rapports de force, de domination. En écrivant ses mémoires, le général de Gaulle a placé la France parmi les vainqueurs de la guerre, a fait oublier la défaite, la collaboration, il a inventé l'avenir de la

France. Ce récit n'est pas un état des lieux. La mémoire y sert l'avenir. Quand quelqu'un raconte une histoire, ce n'est pas son passé qui est raconté mais son avenir.

Et si à un moment donné on découvre cette perle rare qui change réellement la vérité historique ce n'est pas par souci de la vérité mais parce qu'on a le projet de changer l'écriture de l'histoire. Et donc de changer la compréhension de la consécration des événements. La découverte éventuelle de nouvelles informations sur les véritables acteurs responsables de l'arrestation de Jean Moulin aurait des conséquences évidentes sur notre compréhension de la manière dont a été écrite l'histoire.

3. Dans le cas de votre Monument à la mémoire des résistants et otages fusillés au Mont Valérien entre 1941 et 1944, nous savons que votre proposition a été retenue par le Sénat, à la suite de l'initiative de Robert Badinter³. Est-ce qu'il y a eu un moment décisif pour vous dans votre travail sur ce monument, puisqu'il a été si important dans votre carrière et continue de compter beaucoup pour vous?

La forme du monument, une cloche, ou plutôt la partie intérieure d'une cloche, son noyau en termes techniques, m'est venue extrêmement rapidement et a connu une adhésion immédiate de la part des anciens Résistants. Ce n'est qu'une fois que ce monument a été amené sur le site que j'ai découvert les problèmes qu'il soulevait : la cloche est restée bâchée sur le site pendant deux ans. Et personne ne trouvait de date pour son inauguration. Près de la clairière des fusillés, on voyait une forme bâchée, cachée. Personne ne comprenait pourquoi, y compris parmi les employés du Mont-Valérien. C'est à ce moment que j'ai découvert un conflit extrêmement

³ http://pascalconvert.fr/histoire/mont_valerien/monument.html.

violent : à qui appartient la mémoire, à qui appartient le territoire du Mont-Valérien ? Aux gaullistes ? Aux communistes ? Puis est venu un choc plus direct et personnel : la diffusion du film documentaire que j'avais réalisé sur le Mont-Valérien et qui devait passer sur la chaîne Histoire a été déprogrammé au dernier moment par le Ministère de la Défense, le film ayant été jugé comme 'trop engagé'. Autant dire partial. Voire falsificateur.

INSERT FIGURE 2 HERE

Pascal Convert, Montage des Veuves des fusillés du Fort de la Duchère (Lyon) et du Cabinet de Pétain avec Pierre Laval, 2023. © Pascal Convert

C'était un film dans lequel je racontais l'histoire des grandes figures des fusillés du Mont-Valérien, de Honoré d'Estienne d'Orves à Gabriel Péri. Ce n'est pas un film engagé mais lyrique. Il rend hommage à ceux qui ont eu le courage de dire non. A partir de ce moment-là, les choses se sont emballées. La censure a été la meilleure publicité faite au film qui a été diffusé de multiples fois de manière alternative. C'était une période violente car je découvrais ces conflits-là. Je n'en étais pas ignorant puisque j'avais un grand-père qui était un résistant important mais je n'avais pas la connaissance de ce conflit particulièrement violent entre l'historiographie communiste et l'historiographie gaulliste. Il y a eu des moments très difficiles, très pénibles. Heureusement, j'avais le soutien sans faille de Robert Badinter et de beaucoup d'amis.

C'est ce moment-là qui a été le déclic qui m'a temporairement mis à distance de monde de l'art. J'ai décidé d'aller voir de plus près, comme on dit. Il fallait que je comprenne par où j'étais passé, ce qui s'était passé. Le fils de Joseph Epstein m'avait dit dans la clairière des

fusillés : ‘Vous n’avez pas parlé de mon père dans votre film’⁴. Je ne savais pas qui était Joseph Epstein, qui avait été le responsable de la FTP-MOI (Francs-Tireurs Partisans – Main d’Œuvre Immigrée en France). Je me suis lancé dans une enquête au long cours qui a pris quatre-cinq ans sur un personnage qui avait complètement disparu de l’histoire alors qu’il était un des personnages centraux de la guérilla et de la résistance sur la couronne parisienne et au-delà en Île-de-France. C’était un très long travail qui m’a en même temps justement permis de découvrir que l’oubli des uns permettait la mise en lumière des autres. Epstein avait deux défauts par rapport à une historiographie qui se voulait franco-française : il était polonais et juif.

INSERT FIGURE 3 HERE

Photographies d’identité de Joseph Epstein prises le 18 novembre 1943. © Archives photographiques de la Préfecture de Police de Paris

A ce moment-là, j’ai aussi découvert la souffrance des enfants, ceux qui étaient restés après que leurs pères avaient été fusillés. Ces enfants de fusillés célèbres – le fils de Joseph Epstein, de Georges Politzer, la fille de Jacques Decour, la petite-fille de Gabriel Péri... il y en a tellement – ces enfants, je les ai rencontrés et j’ai découvert les séquelles psychiques engendrées par la guerre. Son père peut être un fusillé célèbre, une icône, il n’empêche qu’on est détruit. Ces enfants ont été détruits par la guerre. Qu’est-ce qui se passe après la guerre, qu’est-ce que la mémoire garde des héros, comment s’occupe-t-on de ceux qui restent, les enfants de héros. Évidemment c’est en lien avec ce que j’ai vécu dans ma famille : la fille de mon grand-père - ma mère - pendant toute sa vie a été une victime collatérale de la guerre, ayant une fragilité psychique extrême. Une guerre détruit, pour longtemps. On n’imagine pas les séquelles que va laisser la guerre en Ukraine.

⁴ http://pascalconvert.fr/histoire/joseph_epstein/bon_pour_la_legende_livre.html.

4. *Comment est-ce que vous avez abordé cette question du mélange entre le privé et le public dans votre travail historique? Et ceci surtout dans des périodes de guerre, ou dans la suite d'une guerre, n'est-ce pas ?*

De toutes les façons, que cela soit dans les grands moments de l'histoire, ou dans la vie quotidienne, les questions du public et du privé sont intimement mêlées, imbriquées. C'est ce que m'a appris le travail sur l'histoire : il n'y a pas d'un côté l'Etat-Major loin de la réalité et de l'autre des troufions ou des fantassins. Ça ne se passe pas comme ça. Dans les situations extrêmes, l'humain voit sa résilience augmentée par sa capacité à s'unir. En France la Résistance était d'abord formée par des civils qui ont été rejoints par des militaires. Raymond Aubrac me disait que pour faire une armée il fallait d'abord être le plus nombreux possible. L'instinct de survie fait qu'à cet instant on ne peut pas séparer le privé et le public, le soldat et la cousine qui porte des messages à bicyclette.

Mon intérêt pour les conséquences de la guerre ne m'a pas empêché de poursuivre des recherches sur la Résistance. J'ai écrit une analyse critique des mémoires de Daniel Cordier, *Alias Caracalla*, mémoires qui ont connu un succès foudroyant et qui plaçaient Daniel Cordier à l'égal d'un Jean Moulin. La première question qui peut se poser c'est pourquoi mon analyse critique, documentée et scientifique, n'a pas trouvé d'éditeur⁵. En fait, on le sait : Cordier s'était construit une notoriété, qui en faisait un personnage de légende. Toute remarque même étayée par des documents incontestables devenait un outrage. J'ai travaillé sur cette analyse critique

⁵ Livre publié par Convert à titre indépendant: *Daniel Cordier, son secrétariat, ses radios : Essai critique sur Alias Caracalla* (Librinova, 2020).

d'*Alias Caracalla* pendant dix ans. Un travail conséquent, important, et je crois intéressant du point de vue de ce que vous disiez, puisqu'il démontre l'imbrication des relations intimes dans la construction de l'histoire. Dès son arrivée à Londres, ce jeune homme a été entouré d'autres très jeunes hommes. Il faut imaginer des gens de parfois moins de vingt ans, quittant leur province et arrivant à Londres. Ils y découvrent une certaine guerre, non pas la guerre des tranchées mais la guerre clandestine à laquelle ils vont être formés. Leur formation d'espion se fait dans un château, dans des conditions de pensionnat de luxe. C'est un paramètre important. Tout cela ne prépare pas vraiment à être parachuté en France, à atterrir dans un milieu hostile où il n'y a rien à manger et où les gens sont dans une situation très difficile. Je ne dis pas que la situation des gens parachutés depuis Londres était facile, mais leur vie en groupe à Londres va rendre d'autant plus difficile leur solitude en France. Malgré les consignes qu'ils ont reçues ils vont chercher à se regrouper, à retrouver leurs copains. C'est naturel, mais cela a des conséquences. Parce qu'en bas, là où le parachute se pose, il y a des ennemis.

Je pense que dans cette analyse critique d'*Alias Caracalla* le plus intéressant était de montrer ces relations et les conséquences qui en ont découlé. Ils avaient vingt, vingt-et-un ans, ils avaient envie de voir leurs amis. Cela a mené à des catastrophes. Il n'y a rien à en dire. Cela fait partie de l'intime, et c'est déterminant sur l'histoire.

Donc le fait de s'intéresser aux enfants de fusillés, ce n'est pas du paratexte, ce n'est pas quelque chose qui est parallèle à l'histoire, les histoires individuelles font partie de l'histoire collective. De la même manière, puisqu'on en parlait auparavant, cela revient à cette question des archives privées. Pour ce qui me concerne j'ai découvert beaucoup de choses dans les archives familiales. Cela a été lié à une démarche contraire au mouvement qui était en cours à l'époque : en France, après la grande confiance et estime faites au témoin, est arrivé le temps

de la méfiance vis-à-vis du témoin. Le témoin, après avoir été tout, est devenu le lieu du soupçon. Je ne me suis pas inscrit dans cette suspicion. J'ai continué de rencontrer beaucoup de témoins et d'acteurs, anonymes ou très célèbres. C'est souvent là que j'ai trouvé les archives les plus étonnantes, au point que des historiens très connus, très respectés m'ont demandé mes archives - je pense à Sébastien Albertelli, par exemple, sur le colonel Passy. Ces archives, je les ai trouvées dans un lieu privé. Je les lui ai communiquées bien sûr, car pour moi les archives appartiennent à la communauté des chercheurs, ce n'est pas une propriété. Il est d'ailleurs regrettable que Daniel Cordier ait gardé pendant plus de quarante ans pour son seul usage l'ensemble des archives des services secrets du général de Gaulle (BCRA). Cette compétition entre les historiens nuit à la recherche historique. On n'est pas propriétaire des archives qu'on trouve.

5. Vous avez exprimé, dans un entretien paru à l'époque de votre travail avec Raymond Aubrac⁶, votre volonté de ne pas blesser les témoins que vous interviewez. Comment vous avancez-vous sur ce terrain parfois extrêmement difficile ?

Il y a deux niveaux de témoins : il y a le témoin-acteur, celui qui a vécu les événements ; et celui qui en a hérité. Ce sont deux choses différentes. Le témoin-acteur, celui qui a vécu les événements, en général quand il voit arriver - à l'époque où j'étais plus jeune – quelqu'un comme moi, qui en plus n'a pas de qualités publiques d'historien, aura une certaine forme de méfiance. La personne ne sait pas du tout de quoi il s'agit, ce que je cherche, donc la question du temps va être très importante. C'est un peu comme des séances de rééducation : il y a une

⁶ Pascal Convert : « Pour Aubrac, l'utopie mérite des résultats », *L'Humanité*, 15 mars 2011 : <https://www.humanite.fr/pascal-convert-pour-aubrac-lutopie-merite-des-resultats>.

méfiance naturelle, il faut arriver à passer au-delà de cet obstacle. La mémoire est quelque chose de douloureux et il faut que cette douleur soit atténuée par la confiance. Au début les récits sont souvent figés, les témoins répètent exactement les mêmes mots et les mêmes phrases, qu'ils ont dites pendant toute leur vie. D'autant plus qu'on a mis en cause leur parole. Parvenir à ouvrir la mémoire est un travail qui nécessite tout simplement du temps, c'est-à-dire une relation de confiance. Je suis allé chez Raymond Aubrac une journée tous les quinze jours pendant trois ans. Ce qui est normal : les gens n'ont pas à s'ouvrir ainsi spontanément. C'est au bout de ce chemin que j'ai eu accès à ses archives papier. Ce qu'il me racontait valait bien le temps passé. Il faut parvenir à déconstruire un discours sans le détruire, ce n'est pas facile.

INSERT FIGURE 4 HERE

Pascal Convert, Double Portrait de Raymond Aubrac, 2011. © Pascal Convert

Pour l'autre acteur-témoin que j'ai rencontré, le témoin on va dire collatéral des événements, en fait c'est plus difficile, ce sont des gens qui ne savent pas forcément ce qui s'est passé, c'est-à-dire qu'ils ont été au cœur de l'histoire mais ils n'ont pas eu conscience de ce qui s'est réellement déroulé alors qu'ils en étaient très proches. Dans ce cas, l'approche est beaucoup plus complexe. L'acteur-témoin principal a disparu et la famille ignore ce que ce personnage a fait. Il est le plus souvent considéré comme un héros. L'historien se retrouve dans une situation difficile. La traque de la vérité justifie-t-elle tout ? De détruire une famille ? Peut-on dire de but en blanc : 'Mais non, ce n'est pas un héros, c'est un traître. Il a fait arrêter tant de personnes, il est responsable de la mort de tant de personnes.'

Ce n'est pas possible de dire les choses si brutalement. C'est même impossible. On est porteur d'un secret de famille, un secret que la famille ignore. Ou veut ignorer. J'ai vécu des situations

de ce type. Il faut imaginer : vous êtes éberlué car les gens vous montrent des documents qui établissent exactement comment s'est opéré le retournement d'un résistant, ce qui est arrivé, en fait. Mais ils ne le voient pas. Ils ont le document devant eux mais ils ne le lisent pas. Ils ne peuvent pas comprendre sa signification. L'héroïsme du résistant reste et occulte tout.

Alors, il faut patiemment non pas occulter l'histoire mais leur transmettre cette responsabilité. Et leur dire ce qui s'est passé. Dans un cas que j'ai vécu ces gens ont été d'une très grande dignité. Cela tient aussi au fait que je prends beaucoup de temps. Le personnage principal était très intéressant. Il a été responsable de la chute de beaucoup de résistants. J'en ai parlé dans le livre sur Daniel Cordier. Ce qui s'est passé c'est que tout simplement, quand j'ai pris connaissance des événements dans lesquels il était impliqué - j'en avais les preuves -, j'ai décidé de ne rien publier jusqu'à ce que sa veuve soit elle-même décédée. J'ai laissé passer une dizaine d'années. Je ne pense pas que sa femme aurait tenu le choc si cela avait été rendu public. Elle a su ce qui s'était passé mais cela restait entre nous. Historiquement, l'importance de ce personnage et de son action nocive pour la Résistance était certaine. Mais cela ne méritait pas d'en faire un coup médiatique. Il était un rouage dans un engrenage bien plus vaste. Le travail d'historien doit rester modeste, loin des coups médiatiques.

6. Vous avez parlé de l'ouverture de la mémoire. Pourriez-vous évoquer votre position par rapport au débat sur la question actuelle de la domination et des dominés, et précisément sur la question de la lecture des images à l'époque de la décolonisation de l'art et de ses institutions ?

C'est une situation assez étrange, un peu paradoxale. La question de la critique des images s'articule avec la critique des modèles dominants. C'est-à-dire que souvent dans la critique des

images, on accuse une image de manipulation, ce qui signifie qu'un pouvoir de quelque ordre que ce soit manipule cette image. L'image est au cœur des problématiques du pouvoir. L'image du petit Mohamed al Dura a été manipulée dans tous les sens. Beaucoup d'images sont manipulées d'un côté et de l'autre, servent tantôt tel camp tantôt le camp opposé. Ce qui est intéressant dans cette critique des images, c'est la valeur ajoutée qui a toujours la même origine : le langage. Or le langage est un outil des dominants et en particulier de la civilisation occidentale. Il y a quelque chose d'assez complexe, sur lequel il faudrait réfléchir, de ce côté-là. En fait, on ne va pas utiliser des images comme outil critique ; on utilise le langage et on reste dans le système dominant. Alors qu'il me semble qu'on aurait pu passer beaucoup plus de temps à regarder les images et à voir comment souvent elles excèdent, elles sortent même du territoire et du langage dans lequel on essaie de les enfermer.

Donc nous voilà dans une situation assez intéressante. La question de la 'cancel culture' et du décolonialisme passe par cet outil dominant de la société occidentale, le langage. Finalement le langage nous permet de rester propriétaire de notre propre colonialisme. Après, est-ce qu'en changeant d'image, on va changer les systèmes de domination dans les sociétés ? Je pense que de toute façon il faut en faire la critique radicale et je dirais analytique tout simplement. Mais est-ce que cela va réellement changer le mode de construction des imaginaires - parce que c'est bien de cela dont il s'agit - ce n'est pas certain, dans la mesure où justement la colonisation a des racines extrêmement profondes et que pour arriver à s'extirper des modèles dominants occidentaux, depuis des siècles, il faudrait arriver à se défaire de la domination du langage par l'Occident. C'est un vrai problème. On pourrait emprunter la voie d'Artaud, des *Tarahumaras*, ou la voie de Warburg pour évoquer quelque'un de plus scientifique.

Cette méfiance des images de toute façon conforte la culture occidentale basée sur la domination du langage, c'est-à-dire de la rationalité sur l'imaginaire. C'est assez simple comme mécanisme : à partir du moment où l'image ment, la langue dit vrai. Quand on déboulonne une statue, est-ce qu'on change les systèmes de domination ? Il y a un impact symbolique certainement nécessaire mais est-ce que cela change les fondations de la construction de l'Histoire qui, elles, reposent sur le langage?

7. Comment situer le lien entre les interventions artistiques dans le domaine politique et culturel et les différents aspects (documentaires et artistiques) de vos interventions à l'étranger ? Est-ce que vous avez dû affronter des reproches au sujet d'une appropriation d'un conflit ou d'un site ?

Par rapport à ce que vous dites, certaines actions s'inscrivent dans un temps bref, des gestes activistes qui ont leur efficacité. Quand on jette de la peinture sur tel ou tel tableau qui symbolise le colonialisme, on est dans un temps bref. C'est une performance, même si le mot n'est peut-être pas très adapté, qui a une efficacité certaine sur les réseaux sociaux et dans les médias. Ces actions peuvent être comparées à l'usage d'autrefois des tracts et des papillons, comme actes militants. Ma trajectoire est différente. Je ne sais pas si elle est moins ou plus politique : ce n'est pas à moi d'en juger.

Depuis 2001, j'ai eu une détermination absolue à aller dans certains endroits, comme l'Afghanistan, et chaque fois que je suis allé dans un pays étranger avec un projet artistique, j'ai fait un film documentaire sur ce que j'y découvrais, sur les gens que je rencontrais et sur les enjeux de l'image ou le lieu sur lequel je travaillais ; il y a toujours une part documentaire

dans mon approche⁷. Et ensuite je dirais qu'il y a une partie scientifique et enfin une partie artistique. Les projets s'ouvrent sur trois volets qui s'enchâssent sans se confondre. La dimension scientifique a permis d'effectuer le relevé en 3D de la falaise de Bâmiyân, relevé qui va servir dans les années à venir à mesurer la modification géologique de la falaise, son effondrement à terme. La partie artistique a été de réaliser un panoramique photographique en très haute définition de la falaise, panoramique exposé actuellement dans la galerie du Temps au Louvre-Lens.

INSERT FIGURE 5 HERE

Panoramique de Bâmiyân, 2017. Tirage contact platine-palladium sur papier coton, 1.66 x 16.5 m (15 x 1.1 m). Galerie du Temps, Louvre-Lens. Courtesy de l'artiste

INSERT FIGURE 6 HERE

Panoramique de Bâmiyân (détail), 2017. Tirage contact platine-palladium sur papier coton, 1.66 x 16.5 m (ici 6.60 m). Collection CNAP (Centre national des arts plastiques). Courtesy de l'artiste

Cette œuvre, en quoi est-elle politique ? Je dirai que c'est d'abord un objet de mémoire. Ensuite c'est une œuvre qui permet à des gens de se retrouver : au musée Guimet, le 11 mars 2021, date anniversaire de la destruction des Bouddhas de Bâmiyân, le fils de Massoud est venu la voir et rencontrer des responsables politiques pour évoquer la situation à Kaboul. Le même jour, dans la galerie du Temps au Louvre-Lens la présidente de l'Unesco Audrey Azoulay a rencontré des responsables politiques afghans. Parfois une œuvre sert à unifier une

⁷ <http://pascalconvert.fr/temps/autres-temps.html>.

communauté qui se souvient et cherche des soutiens. Certaines œuvres peuvent rendre la mémoire dans le flux continu de l'information.

Sur la question d'être un élément exogène à la culture afghane, je n'ai jamais senti, du côté des gens que j'ai pu rencontrer, qu'il y avait une appropriation de ma part par rapport à la falaise de Bâmiyân. Ils ont tout à fait conscience que la falaise de Bâmiyân, de toutes les façons, appartient à tellement de communautés, qu'elle a presque 2000 ans et donc qu'elle a une histoire complexe dans laquelle je n'interviens pas.

Mon expérience en Arménie a été plus complexe.⁸ Quand je suis parti travailler sur la destruction du site archéologique arménien de Djulfa, site du 8^e siècle constitué de khatchkars, monuments votifs magnifiques, détruits par le gouvernement d'Azerbaïdjan sur le territoire arménien, c'était la révolution de velours. Ce type de situation politique complexe a ouvert des possibilités. J'ai vu trois ou quatre ministres, j'ai vu Pachinian. J'avais l'accord du ministère de la culture. Mais la clef a été l'accord des autorités religieuses. A partir du moment où le Catholikos a dit 'Vous pouvez le faire', les portes ont été ouvertes, partout. C'est vraiment dans les marges que cela se passe. Personne ne m'avait introduit auprès du Catholikos. Il n'y avait pas le soutien de l'Unesco, il n'y avait personne.

INSERT FIGURE 7 HERE

Montage d'une photographie d'un khatchkar et d'une œuvre de Pascal Convert. Khatchkar, Tombes des Princes, Monastère de Haghpat, Arménie, 2019; Écorce de pierre, empreinte numérique, 213 x 95 cm, 2019. © Pascal Convert

⁸ <http://pascalconvert.fr/temps/tempsdusacre.html>.

Comme d'habitude j'ai fait un documentaire, j'ai rencontré des historiens et beaucoup de gens pour savoir ce qui s'était passé. Mon travail n'a pas eu la répercussion qu'il a eu en Afghanistan alors même que la situation en Arménie était et reste tragique. C'est un pays qui pourrait être envahi en quelques heures. Quand il a été question de le montrer à l'Unesco, immédiatement il m'a été dit que l'aspect politique de ce travail venant d'un artiste français pouvait poser des problèmes. Comme s'il engageait la diplomatie française dans le cadre des accords de Minsk de 2015.

Problématique en France, il l'a aussi été en Arménie : on m'a proposé une exposition-retour à Erevan. J'étais prêt à faire une exposition uniquement avec des tirages des khatchkars réalisés sur place, à Erevan, pour que les coûts de transport ne soient pas importants. En fait le centre d'art qui devait m'accueillir m'a répondu qu'ils ne souhaitent pas montrer mon travail sur les destructions de sites archéologiques en Arménie, mais des œuvres réalisées vingt ans plus tôt sur des dessins d'enfant.

Je me suis trouvé face à une forme de blocage. Cet héritage arménien y compris cette destruction appartenait à la communauté arménienne et c'était comme si je les désappropriais de l'usage de cette destruction et de sa diffusion. Il était donc impossible de faire une exposition en Arménie de ce travail. Impossible dans la mesure où c'est une histoire qui leur appartient, ce que je ne conteste absolument pas. Mais elle concerne aussi le monde entier. L'usage public qu'on aurait pu faire de mon travail a été empêché par cette question que vous soulevez d'appropriation. Comment partager la douleur d'autrui s'il y a un propriétaire qui seul a des droits sur la souffrance. C'est quelque chose que j'ai perçu et vécu de manière complexe, avec des interrogations, et au début de l'incompréhension.

Les enjeux sont différents selon les pays. Les pays n'ont pas la même histoire. La question de l'appropriation culturelle de l'histoire arménienne ne s'inscrit pas dans le même contexte que l'appropriation culturelle au Mali ou au Niger. L'Arménie est le premier pays chrétien. Leur distance par rapport au travail que j'ai effectué est quelque chose que j'ai encore du mal à comprendre. Mais le génocide arménien pourrait être une clef pour comprendre cette situation de nationalisme.

8. *Est-ce que l'église a quand même validé le projet ?*

Oui, c'est l'église arménienne qui m'a permis de travailler dans les monastères. Le monde culturel et politique, lui, a pris ses distances. Les responsables qui dirigeaient le Musée Paradjanov m'ont soutenu. C'est très étrange. En fait très peu de gens sont au courant du massacre de pierres qui s'est passé à Djulfa.

La lecture décolonialiste doit être contextualisée dans chaque pays et il ne faut pas en faire une généralisation. Dans le cas de la photographie prise par Hocine Zaouar en Algérie durant les années noires, image à l'origine de ma sculpture *La Madone de Bentalha*⁹, il faut voir toutes les instrumentalisation derrière, de la part du gouvernement militaire algérien, les intérêts de chacun, tous ces éléments politiques majeurs où l'on trouve la question de la colonisation par l'image, c'est-à-dire que derrière cette photographie et la sculpture que j'en ai réalisée il y a des problématiques liées aux relations diplomatiques et mémorielles entre la France et l'Algérie. C'est ce qui a fait la célébrité de cette image. Et a entraîné aussi de grandes difficultés pour le photographe.

⁹ Collection MUDAM, Luxembourg (très peu de gens sont au courant).

La situation d'un artiste qui travaille dans un pays ou un continent dont il n'est pas originaire est toujours très complexe. Il peut toujours être accusé de s'appropriier la culture locale. En Algérie, la victime a été le photographe algérien, qui s'est trouvé accusé d'être manipulé par les Occidentaux. Au final, il a été maltraité en France comme en Algérie.

Ce qui s'est passé en Palestine quand j'ai travaillé sur la mort de Mohamed al Dura à Netzarim était encore d'une autre nature, car j'aurais pu être moi-même accusé de manquer de vigilance, d'être manipulé d'un côté ou de l'autre par des puissances politiques. D'un côté, le cadreur, Talal Abou Rahmeh, était très lié à la famille de Yasser Arafat, de l'autre Charles Enderlin, correspondant permanent de France 2 à Jérusalem, d'origine juive, servait de médiateur aux négociations de paix. Je me trouvais entre deux feux. Le positionnement est d'autant plus complexe que le cadreur rêvait avant tout de rejoindre le panthéon des grands photographes de guerre et que ses propos pouvaient prêter à confusion. J'ai comme toujours tourné un film sur cet événement, et réalisé des entretiens que cette fois je n'ai pas montés.

9. Est-ce que nous pourrions achever cet entretien en faisant la récitation des questions soulevées par votre contribution à l'exposition Napoléon ? Encore ! en 2021-22, où vous avez fait suspendre une reconstitution du squelette du cheval préféré de Napoléon, Marengo, au-dessus du tombeau de l'empereur. Dans vos textes et entretiens sur ce projet, vous avez parlé du renversement des rapports entre le chevalier et le cheval. Selon vous, quels enjeux ont été revus et changés par votre intervention ?

Au sujet de Marengo, certaines positions ont été très critiques en France¹⁰. La première question qui se pose c'est pourquoi finalement un artiste accepte de répondre à une sollicitation de ce genre alors même qu'il sait que Napoléon a rétabli l'esclavage, que c'est quand même un des empereurs les plus sanguinaires d'Europe, pourquoi un artiste accepte cela ? C'est une question intéressante. Le travail historique comprend des sujets violents et contraignants, mais il faut faire le travail. Ce qui veut dire travailler sur les symboles d'État, de l'histoire de France, comme le Dôme des Invalides, car là la sollicitation était de travailler sur le tombeau de Napoléon. Un peu comme avec le Mont-Valérien ou au Panthéon, on est dans le lieu du pouvoir. On peut avoir deux attitudes : se dire qu'on n'a rien à faire dans un lieu de ce type avec cette problématique par rapport au pouvoir, ou bien se dire qu'on va faire une pièce radicale, dénonciatrice, directement lisible, de la nuisance de ce lieu de pouvoir. C'est la question de la responsabilité de l'artiste. Que fait-on dans cette situation ? Je ne suis pas le premier artiste à être confronté à ce type de problème. Il existe depuis la Renaissance : être face à l'incarnation et à la représentation du pouvoir. Parfois un modeste tableau a pu changer le système de représentation et de symbolisation, et a soulevé parfois des problèmes importants comme la statue du commandant Dreyfus qui devait être dans la cour d'entrée de l'école militaire et a abouti dans la cour d'entrée du musée d'art et d'histoire du Judaïsme.

INSERT FIGURE 8 HERE

Memento Marengo (vue d'ensemble). Paris, Musée de l'Armée, 2021. © Pascal Convert

Il y a deux niveaux quand on commence à construire le récit, ce qui est une question centrale, liée à celle du langage dont nous parlions auparavant. L'histoire fabuleuse de Marengo permet

¹⁰ <http://pascalconvert.fr/temps/marengo.html>.

de rendre communicable le projet, de créer quelque chose de compréhensible au niveau du projet alors même que l'idée de suspendre le squelette d'un petit cheval au-dessus du tombeau de Napoléon a paru à certains une hérésie, un blasphème. On est, comme Marengo, sur le fil. Est-ce qu'on devient le suppôt du pouvoir ? On est dans une situation où on questionne l'histoire et son système de représentation : c'est ce qui passe en faisant entrer Marengo aux Invalides. Le pouvoir a d'ailleurs été bien embêté avec cette histoire de Marengo. Il ne pouvait être question de censure mais Marengo a été décroché chaque fois qu'il y a eu une cérémonie officielle, il n'est sur aucune des vues officielles, ni avec le prince Napoléon ni avec le président Macron. Il a été raccroché, décroché, raccroché... il a dansé sur un fil. On voit bien qu'il y avait quelque chose à la fois d'impossible à censurer cette œuvre, cela aurait été très sensible, mais en même temps il y avait une grande difficulté à l'accepter. On était dans l'entre deux, mais d'une certaine manière comme pour la cloche du Mont-Valérien qui a été recouverte d'une bâche pendant deux ans.

Au bout d'un moment, finalement, les choses se stabilisent et cela permet d'avancer sur la question de la représentation de l'histoire. J'ai donné la réplique de Marengo au Musée des Invalides qui l'a acceptée. Il va être exposé dans la salle consacrée à l'histoire des Invalides, suspendu, à côté du film que j'ai tourné pendant toute sa fabrication et dans lequel on le voit au-dessus du tombeau de Napoléon. A propos d'un de mes critiques les plus acharnés, Thierry Lentz, ses interventions montraient simplement la difficulté que la France a avec sa propre histoire. Il faut se rappeler que je ne suis ni le premier ni le dernier artiste confronté à cela. Daniel Buren a été plus que détesté pour son projet au Palais Royal et cette polémique a bien montré combien un regain d'antisémitisme était possible en France.

La France est particulièrement sensible à cette question des lieux de pouvoir. Pierre Nora a écrit *Les Lieux de mémoire*, il aurait pu écrire *Les Lieux de pouvoir*.¹¹

¹¹ Cet entretien a eu lieu le 4 février 2023 à la Galerie RX. Nous en remercions la Direction.