

Artpress
Juillet/août 2016

les icônes païennes d'ERNEST PIGNON-ERNEST

interview par Jacques Henric

Le MAMAC (musée d'art moderne et contemporain) de Nice consacre jusqu'au 27 novembre une vaste rétrospective à l'œuvre d'Ernest Pignon-Ernest. Une excellente initiative qui va enfin donner une pleine visibilité au travail de cet artiste très singulier, souvent mal compris de la critique officielle, boudé par les institutions culturelles et les grands musées parisiens, mais reconnu par les meilleurs écrivains et philosophes de son temps et admiré à l'étranger par de grands peintres comme Francis Bacon.

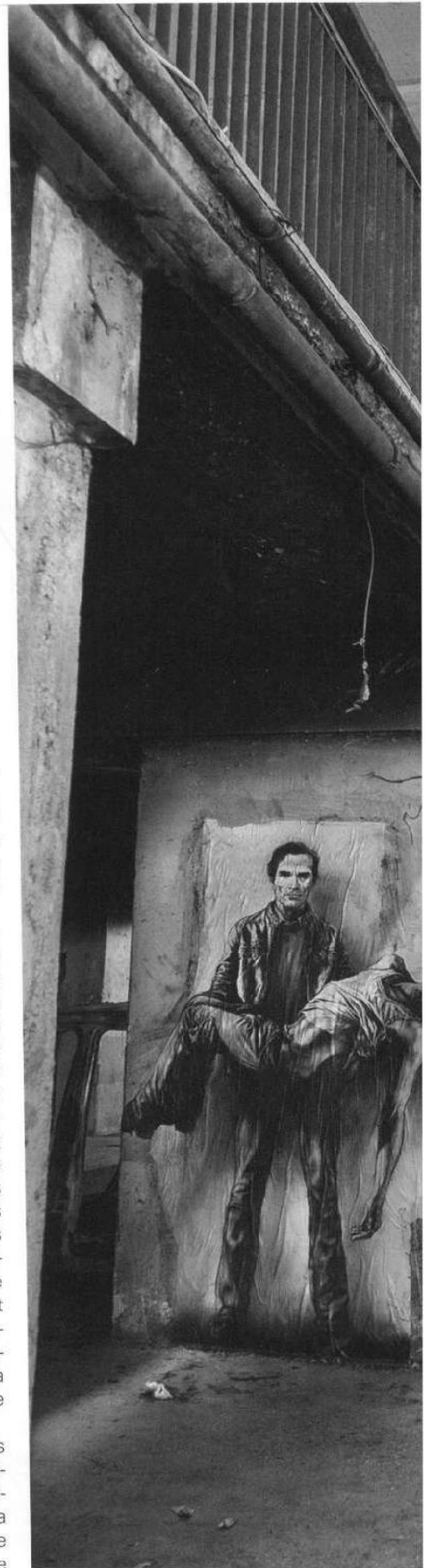
■ **Le Mamac te consacre une grande exposition rétrospective. Néanmoins, tes œuvres sont conçues pour être montrées dans les rues, pas dans un lieu institutionnel.**

Pour être précis, elles ne sont pas montrées dans la rue, elles sont la rue même et en effet, elles n'ont pas été faites pour être exposées dans un musée, ce qui n'a pas toujours été bien compris. L'essentiel, c'est l'espace et le temps dans lesquels le dessin trouvera sa place. Je dirais que ce travail tient plus d'un art « contextuel » ou même du ready-made que de ce qu'on appelle en ce moment le *street art*. On a souvent écrit que je réalisais des œuvres en situation. J'ai retourné la chose en affirmant plutôt que je faisais œuvres des situations. Je propose à la fois une intervention plastique dans le réel et les résonances symboliques, anthropologiques, politiques, événementielles qu'elle suscite. C'est la rue même qui se trouve « exposée » avec son espace, son passé, ses zones d'ombre, son potentiel suggestif, tout ça exacerbé, déstabilisé, par l'insertion de cet élément de fiction qu'est l'image. Il est évident que je ne peux pas donner à voir tout cela – histoire, espace, temps – dans un musée. Pas question de faire comme si c'était la rue. Mon projet pour Nice est d'exposer la démarche, de montrer un processus de travail. Comment dois-je inscrire tel dessin dans l'espace de la rue ? Si on prenait l'expression « *street art* » dans son sens littéral, je pourrais dire que mon objet est, en effet, la rue elle-même, saisie à la fois pour ses spécificités plastiques et pour son histoire, ses potentiels

symboliques, et, de ce point de vue, ce que je pratique pourrait s'appeler « *street art* ». Plusieurs ouvrages me présentent comme le précurseur du mouvement et nombre de ses tenants se réclament de mon travail, mais je me sens étranger à la plus grande partie de ce qui est présenté sous ce label flou.

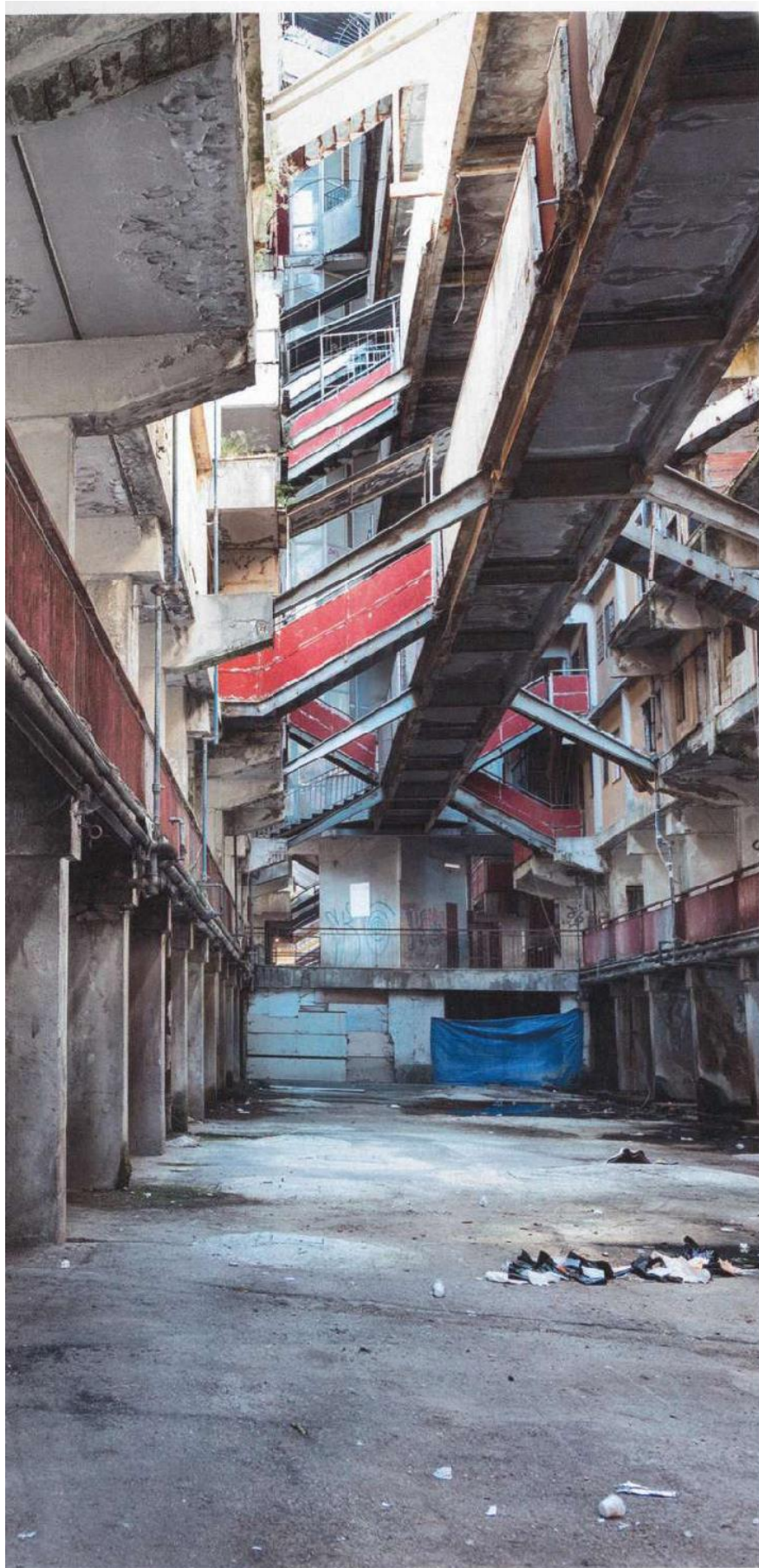
Il y aura dans l'exposition beaucoup d'esquisses, de dessins préparatoires, de projets abandonnés, par exemple des dessins faits pour la rue et dont je me suis rendu compte que l'échelle ne convenait pas. Le parti pris de l'échelle 1 est essentiel : il faut que l'image s'inscrive dans le lieu physiquement, qu'elle fasse corps avec et que le lieu réel soit ainsi perçu comme un lieu représenté. Cette superposition d'un objet et de sa représentation est en quelque sorte symétrique au principe même du ready-made. Il faut que mes images produisent assez d'effets de réel pour ne pas rester à la surface du mur comme des affiches, il faut que s'affirme la fiction. Le travail sur le dessin me permet de « doser » cette contradiction, d'équilibrer « effet de réel » et « distance ». De plus, le parti pris de la grandeur nature vise à conférer à l'image les caractéristiques dialectiques d'une empreinte, la faculté de suggérer, comme des pas sur le sable, à la fois la présence et l'absence.

Quatre-vingt-dix-neuf pour cent des images sont conçues pour être abordées frontalement. Or, dans la rue, elles sont rarement appréhendées de face mais plutôt par la gauche ou la droite. Prendre cela en compte exige un travail non pas d'anamorphose



Galerie Lelong & Co.

Paris – New York



mais de distorsions dans la construction de l'espace dans lequel s'inscrit le corps. En ce sens, il n'est absolument pas académique, comme je l'entends souvent dire.

Tu dois probablement enquêter sur le lieu où va prendre place ton dessin... Le lieu est à la fois ma palette, mon matériau et mon sujet, je dois en saisir toutes les potentialités (l'espace, la texture des murs)... dans une approche à la fois de peintre et de sculpteur. J'y vais à différentes heures de la journée pour comprendre comment joue la lumière, j'anticipe la distance à laquelle l'image sera découverte, brusquement dans un face-à-face ou progressivement, de loin, en avançant vers elle. Simultanément, j'étudie l'histoire du lieu, ses légendes, ce qui souvent ne se voit plus. Il n'y a qu'avec le dessin que je peux conjuguer ces deux exigences : ce qui est figuré et comment c'est figuré.

À Naples, j'ai travaillé sur cette omniprésence des représentations de la mort que secrète cette ville depuis deux mille ans, dans la façon de dessiner les corps, les linges, les cavités, d'y faire circuler la lumière et l'ombre, les ténèbres qui absorbent tout. J'ai pris en compte les caractéristiques des rues de Naples en même temps que quelque chose qui n'est pas d'ordre visuel, mais que l'on ressent presque physiquement et qui parle des relations qui se forment dans cette ville entre les hommes et les mythes, entre la vie et les représentations de la vie et de la mort. J'ai mis des mois, à travers des lectures de Virgile à Erri de Lucca, de la Bible aux Évangiles, à approcher cet échec d'histoire, de mythes enchevêtrés, à comprendre ce syncrétisme grec, romain, chrétien, et à me forger un « graphisme » caravagesque, tant s'est imposée cette évidence que j'aurais dû sentir dès le premier jour que la peinture de Caravage – sa lumière, ses ténèbres – incarnait la sensualité et ce sentiment de la mort qui règne à Naples. En 1988, 1990 et 1992, je n'ai collé ces images sur les représentations de la mort que dans les nuits du jeudi et du vendredi saints. Pour les Napolitains, qui connaissent la charge symbolique de chaque lieu choisi, y découvrir ces images dans l'incroyable climat de superstitions et de religiosité exacerbée qui règne à Naples pour Pâques, intervient sur la réception.

Autre chose : j'étais ami à Nice avec les peintres de Support-Surface. Je trouvais intéressant leur réflexion sur le support et la matérialité de la peinture. Ma démarche est à cent lieues de ce parti pris théorique, mais j'intègre dans mes interventions des choses de cet ordre qui œuvrent sur le sens. Mes images, bien que très investies, sont imprimées sur un papier fragile, la mort annoncée

« Se Torno ». Travail « Pasolini ».
Naples-Scampia 2015

est un élément qui fait partie de la proposition, elle compte autant que ce qui est figuré. Ainsi, un corps porté à la renverse et dont la main abandonnée semble battre le sol, main morte tracée sur un papier fragile que je viens coller au sol, poser sur les dalles noires et puissantes qui pavent les rues de Naples depuis des siècles.

Quand tu représentes des personnages célèbres, des écrivains pour beaucoup, c'est aussi leur biographie, avec parfois le contexte politique, que tu dois inscrire dans ton dessin. Je souhaite qu'on perçoive ce que ces personnes ont vécu, les expériences dramatiques et les tragédies de l'histoire qu'ils ont traversées. Leur corps, leur visage en témoignent. Que ce soit Rimbaud, Nerval, Desnos, Artaud... Pasolini, son père fasciste, son frère fusillé par les communistes, lui inscrit au parti communiste puis exclu, les procès, les censures, les persécutions subies en tant qu'homosexuel, son assassinat dans des conditions horribles... Desnos, mort du typhus dans un camp de concentration nazi... N'étant pas croyant, je me saisis de ces poètes comme des sortes d'icônes païennes de leur temps.

Tu as dit quelque part : « C'est à cause de Picasso que je suis devenu artiste, et à cause de lui que je ne peins pas. » Quand et comment as-tu rencontré son œuvre ? Elle m'accompagne depuis mes treize ans ; je l'ai beaucoup « fréquentée » et elle m'a aidé pendant mon service militaire en Algérie qui m'a marqué humainement et politiquement. Je crois que je peux dessiner *Guernica* sans modèle... Mais je l'avais découvert gamin dans *Paris Match*. Je n'appartenais pas à un milieu particulièrement cultivé, mais, enfant, je dessinais des sortes de cartes postales, des couchers de soleil, la fontaine du village, et puis il y a eu le choc *Guernica*. J'ai découvert qu'on pouvait peindre autrement. La seule fois où j'ai séché l'école, c'était pour aller voir *la Chute d'Icare* de Picasso, présentée à Vallauris avant d'être accrochée à l'Unesco. Cela dit, j'ai toujours plus « pris » à la poésie qu'à la peinture. À 18 ans, je suis parti à Tolède pour voir Le Greco, je pouvais peindre son *Saint Luc* de mémoire. Ensuite, je me suis passionné pour le Quattrocento, Simone Martini, Duccio, Fra Angelico sur lequel Georges Didi-Huberman a admirablement écrit. J'ai fait des dessins à la craie sur les trottoirs de Florence pour payer mes voyages. Je gagnais un argent fou avec mes Pietà.

En somme, tu commençais ta carrière de street artist. L'exposition à Nice sera-t-elle chronologique ? Oui, pour l'essentiel. Dans la première salle, il y aura des documents, des dessins, photos de mes premières interventions des années 1960-1970, dont une grande photo du collage que j'avais réalisé à Nice pour dénon-

cer le jumelage avec Le Cap au temps de l'apartheid. Je montrerai parallèlement mes dessins de yoyos réalisés pour la prison de Lyon et qui seront comme générique de l'ensemble de l'exposition. Les yoyos sont ces bouteilles en plastique, au bout d'une ficelle, que les détenus tentent de se faire passer d'une cellule à l'autre et qui restent le plus souvent accrochées dans les barbelés – désir pathétique de communication. Mes dessins sont des métaphores des pensées des détenus. « Je ne pensais qu'au cul », m'a dit l'un d'entre eux, revenu pour coller les images sur le mur avec moi. Il y a des culs, des bites, une citation de la punition de la sodomie de Michel-Ange, des images d'angoisse, de douleur, de culpabilité... Pour la deuxième salle, j'ai choisi trois séquences aussi différentes esthétiquement que plastiquement : Naples, où j'étais allé interroger les mythes qui foncent ma culture méditerranéenne, Paris et Lyon où j'avais investi les cabines téléphoniques, emblèmes d'une modernité froide et vite révolue, et Soweto, Warwick, le quartier africain de Durban où j'avais travaillé dans le contexte de la pandémie de sida. Dans cette salle, je présenterai beaucoup de dessins préparatoires, plus jetés, plus libres, presque abstraits, que les dessins définitifs pour lesquels le nécessaire effet de réel dont nous avons parlé est contraignant.

DE MAÏAKOVSKI À RIMBAUD

La troisième et dernière salle est consacrée aux poètes, les irréductibles, porteurs de paroles, de révoltes et d'utopies, qui m'accompagnent dans les rues depuis cinquante ans, de Maïakovski à Rimbaud, de Neruda à Genet, de Pasolini à Mahmoud Darwich. On y verra le dessin grandeur nature de Louise Lame, personnage du roman érotique de Robert Desnos, *la Liberté ou l'amour !* à cheval sur les épaules du narrateur, cul nu.

Il y aura plus d'une centaine de photos, tout ce qui reste souvent de mes interventions et qui rend lisible le processus de disparition. J'ai eu un temps des réserves à l'égard des photos qui brouillent l'équilibre entre effet de réel et distance, qui accentuent le réalisme, et qui « cadrent », alors que mes travaux ne sont jamais pensés cadrés, mais dans le mouvement de l'espace urbain. Mais depuis quelques années, j'y porte beaucoup plus d'attention. On verra mes derniers collages, *Pasolini*, auxquels je tiens beaucoup.

Y aura-t-il la photographie de ce dessin que tu as collé à Rome dans des conditions rocambolesques ? Bien sûr. J'ai collé l'image sur les piles du pont Saint-Ange, en référence à *Accatone* de Pasolini. C'est de ce pont qu'*Accatone* plonge dans le Tibre en risquant sa vie. L'image du film est très belle : ce beau voyou sur la balustrade entre deux anges du Bernin. Je voulais absolument inscrire mon image dans ce lieu symbolique, j'y suis allé de

nombreuses fois, mais il était impossible d'y accéder. Finalement, avec ma compagne, nous sommes allés acheter un canot pneumatique que j'ai gonflé à deux heures du matin à l'ombre du pont en faisant très attention car la police est très présente sur ce pont, proche du Vatican. J'ai mis le canot à l'eau, le seau, la colle, la brosse, le dessin et j'ai pu m'approcher des piles. J'ai un peu paniqué : difficile à partir du canot de grimper sur l'architecture du pont. Mais c'était un moment intense où tout presque magiquement se coordonne, le pont mythique, le Tibre, la nuit et le dessin qui prend sa place où je l'avais imaginé il y a des mois...

Reprends-tu ces superbes dessins des grandes mystiques que tu avais exposés à la Salpêtrière ?

Pour mes travaux napolitains, j'avais rencontré les textes de Loyola dans lesquels il dit qu'il faut imaginer les lieux pour entrer en prière, ce qui ne pouvait que parler à un plasticien comme moi qui envisage toujours ses images dans leur relation à l'espace et au temps. Des *Exercices spirituels*, je suis passé à saint Jean de La Croix et à Thérèse d'Avila, puis le mécréant que je suis s'est plongé dans les textes des autres grandes mystiques. Jean-Noël Vuarnet, auteur d'*Extases féminines*, qui a beaucoup compté dans ce projet, laisse entendre que choisir ce thème n'est jamais bien clair. Pour moi, qui n'ai jamais dessiné que des corps, tenter d'évoquer un phénomène aussi troublant, aussi inouï que l'extase relevait à la fois de l'évidence, d'une quête et d'un défi : comment représenter des créatures à la fois incarnées et comme libérées des pesanteurs de la chair ? Et c'est en envisageant la feuille non pas seulement comme un support mais comme un élément plastique aussi important que le dessin que j'ai tenté d'évoquer cette aspiration à se « libérer » de la chair. Cette installation ne sera pas montrée au musée mais dans l'église de l'abbatiale de Saint-Pons, baroque du 18^e siècle.

J'aimerais signaler que si certains responsables de grands musées parisiens t'ignorent, tu avais un admirateur, c'est Francis Bacon. J'ai eu la surprise qu'il me demandait plusieurs fois des photos de mes interventions napolitaines. Il s'intéressait à la relation à l'espace de la rue, particulièrement à mon personnage dans un soupirail. Dans une lettre, me faisait part de son admiration et me disait mon grand étonnement qu'il suivait mes travaux depuis mon personnage de Grenoble c'est-à-dire 1977. Pour moi, Picasso et Bacon sont les deux plus grands. En regard de l'attention de Bacon, les réserves des fonctionnaires de l'art n'ont jamais fait le poids... ■

Publications : *Pour l'amour de l'art. Figures de l'extase* Gallimard, 2015 ; *Ceux de la poésie vécue* Actes Sud septembre 2016. Ces deux ouvrages présentant des dessins d'Ernest Pignon-Ernest et textes d'André Velter.



Ernest Pignon-Ernest Comes in off the Street

The Musée d'Art Moderne et Contemporain in Nice is holding a major retrospective of the work of Ernest Pignon-Ernest (to November 27): an excellent initiative. Here at last is a chance to get a full idea of the work of this singular artist who has often been misunderstood by critics and ignored by cultural institutions (not least the big museums in Paris), yet has been recognized by some of our leading philosophers and writers and admired by great painters abroad, among them Francis Bacon.

The MAMAC is holding a major retrospective of your work. But your works are made to be in the streets, not museums. To be more precise, it's not that they are shown in the street, they are actually part of the street, and not made for an exhibition. This hasn't always been well understood. The essential thing, for me, is the space and time where the drawing will find its place. I would say that my work has more in common with "contextual" art or even readymades than what's called street art nowadays. People often write that I do situation-specific art. I've turned that around and answered that I made art out of situations.

« Se Torno ». Travail « Pasolini ». Rome, 2015

My visual interventions into reality resonate on the symbolic, anthropological and political levels; they are events. The street itself is what is "exhibited," with its space, past, gray areas and suggestive potential. All that is exacerbated and destabilized by the insertion of a fictional element, that is, a picture. Obviously I can't show all that—history, space and time—in a museum. There's no question of acting as though it were the street. What I'm trying to do in this Nice exhibition is show an approach, a work process. How can I inscribe a certain drawing in the street? If we take the term "street art" literally, I could say that my object is, in fact, the street itself, both in terms of its visual specificities and its history, its symbolic potential. It's from that point of view that my practice could be called street art. A number of books name me as a precursor of that movement and many of its actors cite my work, but I don't feel like I have anything in common with most of what's presented under that vague label.

The show will include a lot of sketches and preparatory drawings for abandoned projects. For example, drawings made for the street where I realized that the scale wasn't suitable. The choice of scale is essential. The picture has to fit in the place physically; it has to fuse with it so that the real place is perceived as a representation of a place. This superimposition of an object and its

representation produces a kind of symmetry, following the same principle as readymades. My images have to look real and not just sit on the surface of a wall like a poster, and at the same time, their fictionality has to be evident. In my preliminary drawings I try to figure out how to calibrate this contradiction, to find the right balance between realism and distancing. Further, the choice of life-sized figures aims to confer on the image the dialectical characteristics of traces left behind, the ability to suggest, like footprints in the sand, presence and absence simultaneously.

Ninety-nine percent of all images are conceived to be seen head-on. But in the street, they are rarely seen full face. Usually, it's from one side or the other. To take that into account requires not anamorphosis of the body but distortions in the construction of the space the body fits into. In this sense, there's absolutely nothing academic about my work, despite what is often said.

CARAVAGGUESQUE GRAPHIC DESIGN

I suppose you have to research the place where your drawing will go. The location is my palette, my raw material and my subject, all at once. I have to grasp all of its potential (the space, texture of the walls, etc.), thinking both like a painter and a sculptor. I go visit it at different times of day to understand

Galerie Lelong & Co.

Paris – New York

the play of light. I anticipate the distance from which people will first see the piece, whether they suddenly find themselves face to face with it or make it out little by little as they approach from far away. At the same time I study the history of the site, its urban legends, things that often can't be seen anymore. Only drawing allows me to simultaneously fulfill these two exigencies, of what is represented and how it's represented.

In Naples, I worked with the omnipresent representations of death that this city has secreted for two thousand years, in the way I drew bodies, fabrics and cavities, the circulation of light and darkness, the all-absorbing shadows. I took into account the characteristics of Neapolitan streets and at the same time something that isn't visual but felt almost physically, the relationship between

the people and the city's foundational myths, between life and the representations of life and death. I spent months reading, from Virgil to Erri de Lucca, from the Old Testament to the Gospels, trying to get a handle on its tangled history and myths, to understand the syncretism of Greek, Roman and Christian influences, and to forge a Caravaggesque "graphic design." It was obvious—I should have guessed, starting the first day, that Caravaggio's painting, with its light and shadows, embodied the sensuality and sense of death that reigns over Naples. I went in 1988, 1990 and 1992, limiting myself to putting up these representations of death on Holy Thursday and Good Friday nights. For Neapolitans who are aware of the symbolic charge of each of these particular places, the fact that these images suddenly

appeared amid the incredible climate of superstition and exacerbated religiosity that prevails in Naples at Easter time had a big impact on their reception.

Another element: In Nice I was friends with the Supports/Surfaces painters. I was interested in their thinking about the materiality of painting and its supports. My own approach is very far from their theoretical stance, but I include similar elements in my interventions, things that work on the senses. Although my drawings are highly invested, they're printed on fragile paper. Its foreseeable death is an integral part of the piece, as important as what is represented. For example, a body being carried upside down, an abandoned hand seeming to bang on the ground, the dead hand drawn on a fragile sheet of paper that I glued on the ground, on the dark and powerful flagstones that have paved Naples's streets for centuries.



When you represent famous people, often writers, your drawings also have to convey something about their biography and sometimes the political context. I would like people to see what these figures lived through, the dramatic experiences and historical tragedies they underwent. Their bodies and faces attest to that. I mean, Rimbaud, Nerval, Desnos, Artaud... Pasolini, his father a fascist, his brother shot by the Communists, joining the Communist Party and then expelled, the trials, the censorship, the persecution for being a homosexual, his murder under horrible conditions, as everyone knows... Desnos, dying of typhus in a Nazi concentration camp... I'm not a believer, so I take these poets as a kind of pagan icons of their times.

You once said, "It was because of Picasso that I became an artist, and because of him I don't paint." Where and how did you discover his work? His work has been with me since I was thirteen. I've hung around with it a lot, and it helped me while I was in the army in Algeria, a formative experience politically and as a human being. I think I could draw *Guernica* without looking at it. I discovered it as a kid, in *Paris Match*. As you know, I don't come from a particularly cultured background, but as a child I drew postcard pictures, sunsets and the village fountain, and then came the shock of *Guernica*. I discovered a different way of painting. The only time I cut school, it was to go see Picasso's *Fall of Icarus* when it was shown at Vallauris before being hung in the UNESCO headquarters. When I was eighteen, I went to Toledo to see the El Grecos. I

« La liberté ou l'amour ».

(Louise Lame dans le poème de Desnos). Mur du jardin des Tuileries, Paris 2013. *Wall of the Tuileries*

Page de droite / page right: « Cabines téléphoniques ». Sérigraphie, Lyon 1996. "Phone Booths"

Galerie Lelong & Co.

Paris – New York

could paint his *Saint Luke* from memory. Then I became fascinated by the Quattrocento, Simone Martini, Duccio, Fra Angelico who Georges Didi-Huberman wrote so admirably about. I did chalk drawings on the sidewalks of Florence to pay my way. My Pietàs made me a ton of money.

In short, you were starting out as a street artist. Will the Nice survey be chronological?

Basically, yes. The first room will present documents, drawings and photos of my first interventions in the 1960s, including a large photo of a collage I made in Nice to denounce the decision to declare it a sister city with Cape Town during the apartheid period. I'll also show my drawings of prison yo-yos made for the Lyon prison. They will be like the opening credits for the whole exhibition. Yo-yos are plastic bottles on a string that prisoners try to pull from one cell to another, in a heartbreaking attempt to communicate. They usually end up tangled in the barbed wire. My drawings are metaphors for the prisoners' thoughts. "All I could think about was sex," a prisoner who came back to glue pictures on the wall with me once said. There are asses, dicks, a quote about Michelangelo's punishment for sodomy, images of distress pain and guilt...

For the second room I've picked three sequences that are visually and aesthetically quite different. They are from Naples, where I went to interrogate the founding myths of my Mediterranean culture; Paris and Lyon, where I intervened in telephone booths, emblems of a cold and soon vanished modernity; Soweto, Warwick and the African quarter in Durban where I worked during the AIDS epidemic. The room will have a lot of preparatory drawings. They're more tossed off,

free form, almost abstract, than the final drawings that had to be realistic, which, as I've said, is a constraint.

The third and last room is devoted to poets, the intransigent carriers of words, revolts and utopias who have been with me in the streets for fifty years, from Mayakovsky to Rimbaud, Neruda to Genet, Pasolini to Mahmoud Darwich. It will include the life-sized drawing of Louise Lame, a central character in Robert Desnos's erotic novel *La Liberté ou l'amour !* riding bare-ass on the narrator's shoulders. There will be more than a hundred photos, often all that remain of my interventions, which illustrate the process of disappearance. For a while I had reservations about such photos, since they upset the balance between realism and distance, accentuating and framing the realism, whereas my pieces are never conceived as framed, rather as part of the flow of urban space. For the last few years I've paid a lot more attention to photos. Also on view will be my latest collages, the Pasolini series, which I'm very fond of.

PASOLINI AND BACON

Will there be a photo of the drawing you so adventurously put up in Rome? Of course. I put up the picture on the Ponte Sant'Angel, in homage to Pasolini's *Accatone*. It's where Accatone risks his life by jumping into the Tiber. The image in the film is very beautiful: this handsome hoodlum on the balustrade between two Bernini angels. I really wanted to insert my image into this symbolic site. I went there several times but I just couldn't get to it. Finally, my partner and I went and bought a rubber dinghy. Under the shadow of the bridge, at 2 am, I inflated it, very cautiously, because the bridge is close to the Vatican and the police are always around. I

put the boat in the water, put in a pail, glue, a brush and the drawing, and I was able to get close to the pier. I almost panicked; it was hard to climb out of the boat and onto the structure. But it was one of those intense, almost magic moments when everything comes together, the legendary bridge, the Tiber, the night and the drawing that was finally going to take its place in the spot where I had imagined it for months.

Will you also show the superb, immense drawings you put up at the Salpêtrière?

When I was doing the Naples project, I found the text by Loyola where he says you should imagine yourselves situated somewhere when you pray. That really spoke to me, as an artist who always imagines images in relation to space and time. From his *Spiritual Exercises* I went to Juan de la Cruz and Teresa d'Avila, and then, unbeliever that I am, I pored over texts of other great mystics. Jean-Noël Vuarnet, the author of *Extases féminines*, which was very important for me in doing this project, implies that the choice of the theme of female ecstasy is always ambiguous. Although I have never drawn anything but bodies, still, the idea of trying to evoke a phenomenon as disturbing and unique as ecstasy was simultaneously obvious, a quest and a challenge. How to represent women who are both incarnate and liberated from the weight of the flesh? It was only when I began to see the sheet of paper not only as a surface but as a plastic element in itself, just as important as the drawing on it, that I could try to evoke their longing to be free of the flesh. Instead of being shown at the museum, this installation will be in the Saint-Pons abbey, in an eighteenth-century Baroque church.

I'd like to point something out. While certain Paris museum bigwigs may ignore you, you had an admirer in Francis Bacon.

I was surprised when he asked me, several times in fact, for photos of my interventions in Naples. He was interested in the relationship with the street space, particularly my character in a basement window. He wrote me a letter saying how much he admired me and, to my great astonishment, that he had followed my work since the figure I did in Grenoble in 1977. For me, Picasso and Bacon are the two greatest artists. You can be sure that in comparison with the attention I got from Bacon, I've never cared much about the fact that a few art bureaucrats have reservations about my work. ■

Translation, L-S Torgoff

Publications : *Pour l'amour de l'art. Figures de l'extase*, Gallimard, 2015; *Ceux de la poésie vécue*, Actes Sud, September 2016. Both books feature drawings by Ernest Pignon-Ernest and texts by André Veïter.

