

UNIVERSITÉ de STRASBOURG
Faculté de philosophie

**ART, MÉMOIRE ET MYTHE À TRAVERS L'ŒUVRE ARTISTIQUE DE
CHRISTIAN BOLTANSKI**

Présenté par Grégoire Muckensturm

Directeur de recherche
M. Jean-Claude Chirolet
Année universitaire 2015-2016

Je tiens à remercier M. Jean-Claude Chirollet pour avoir accepté de suivre ce travail,
messieurs du jury pour leur temps et l'attention accordés,
Manon Schott pour son soutien,
Jonathan Daudey pour ses conseils et sa relecture,
Et mes parents pour leur confiance.

Table des matières :

Introduction	p. 5
La Mémoire	
I) Boîtes à biscuits contenant des boulettes de terre : La capture du temps	
1) <u>Le Besoin d'œuvre : la volonté de laisser une trace</u>	p. 11
2) <u>Le Besoin d'histoire : la postérité</u>	p. 11
II) La mythologie personnelle : modification de l'histoire	
1) <u>Dix portraits photographiques : le document comme falsification</u>	p. 14
III) Bergson : le fonctionnement de la mémoire et son application par Boltanski	
1) <u>Les Deux types de mémoires : la spontanée et l'habitude</u>	p. 17
2) <u>L'Attention : le fonctionnement de la mémoire habitude</u>	p. 18
a) L'Attention négative : la négation de la mémoire spontanée	p. 18
b) L'Attention positive : la focalisation sur un objet	p. 19
c) La Réflexion : la formation de l'image souvenir par l'attention	p. 20
3) <u>La Réflexion dans <i>Essai de reconstitution</i></u>	p. 21
a) L'impersonnalité de <i>Essai de reconstitution</i> : critique de la synthèse intellectuelle de la réflexion	p. 21
b) L'Échec de <i>Essai de reconstitution</i> : apologie de la dimension sentimentale du souvenir	p. 22
c) La Marque : ambivalence entre la mémoire et l'oubli	p. 23
L'Oubli	
I) Les Images modèles : la prédominance de la mémoire collective sur les souvenirs personnels	
1) <u>La belle photographie : distinction entre l'esthétique et la fonction de la photographie</u>	p. 25
2) <u>Le « Goût barbare » : L'archétype dans la photographie amateur</u>	p. 27
3) <u>La Mémoire collective : l'impersonnalité des souvenirs</u>	p. 29
II) Monument : l'oubli	
1) <u>La Sincérité : l'importance de l'oubli</u>	p. 31
2) <u>La Décontextualisation : la disparition du souvenir</u>	p. 32
3) <u>La Recontextualisation : l'apparition du sacré</u>	p. 35
III) Boltanski et la religion : le hasard	
1) <u>Le Hasard : le substitut athée de la volonté divine</u>	p. 37
2) <u>La Toussaint : l'égalité de tous devant la mort</u>	p. 38
3) <u>La Révolte chrétienne : la définition de l'humain par l'échec</u>	p. 39

Le Mythe

I) L'Exposition : le détournement vis-à-vis de la matérialité

- | | |
|---|-------|
| 1) <u>L'Œuvre comme partition : la possibilité de refabrication</u> | p. 42 |
| 2) <u>L'Éphémère de l'œuvre : l'adaptation au lieu d'exposition</u> | p. 42 |

II) *Les Dernières années de C.B. : Les œuvres mythiques*

- | | |
|---|-------|
| 1) <u>Le Récit : la soumission de l'œuvre matérielle à son histoire</u> | p. 43 |
| 2) <u>La Parole : la transmission du mythe</u> | p. 45 |

III) Platon : rapport entre les mythes platoniciens et boltanskiens

- | | |
|---|-------|
| 1) <u>Ombres : le mythe de la caverne</u> | p. 47 |
| 2) <u>La Moralisation de l'oubli : divergence de points de vue entre l'artiste et le philosophe</u> | p. 50 |
| a) La Réincarnation de l'âme : l'oubli comme déchéance | p. 50 |
| 3) <u>L'Oubli comme mort : union du mythe classique, philosophique et artistique</u> | p. 52 |
| a) <u>Phédon</u> : le mythe consolateur de la mort incarnée | p. 54 |

IV) Le Mythe cosmogonique : la création ex nihilo

- | | |
|---|-------|
| 1) <u>Le Mythe et la création : la collaboration du mythe et de l'art</u> | p. 55 |
| 2) <u>Le Mythe et la remémoration : l'avantage face à l'histoire</u> | p. 57 |

Conclusion p. 59

Bibliographie p. 63

Comment faire pour se conserver tout entier ?

C'est par ce questionnement, posé dans *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance* que Christian Boltanski entame sa carrière artistique. Son attitude créatrice première correspond directement à ce besoin qu'il ressent de mettre sa vie en boîte afin qu'elle « soit en sécurité, soigneusement rangée et étiquetée dans un lieu sûr. »¹. Il aura toujours à l'esprit cette conservation de soi par l'intermédiaire des souvenirs et leur confrontation avec le déroulement du temps qui les change ou les fait disparaître. Boltanski se pose cette question de comment conserver sa vie lorsqu'il constate qu'il ne possède pratiquement plus de souvenir clair de son enfance ; qu'elle a été perdue. Tout son travail s'inscrit dans le champ de ces questionnements existentiels en rapport au changement et à la disparition, donc à la mort. La mort est quelque chose que Boltanski a, tout au long de sa vie, côtoyé et essayé d'apprivoiser dans son œuvre. La mort chez Boltanski est avant tout représentée par l'oubli et elle a la particularité d'être multiple et non singulière. Trois morts se distinguent, la première est celle de l'enfance quand une nouvelle vision du monde apparaît après avoir atteint l'âge adulte, viennent ensuite la mort de la personne et la mort de ses souvenirs. *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance* manifeste cette ambition de tout retenir, de ne rien oublier.

Malgré tout, l'œuvre de Boltanski se rapproche plus de l'expressionnisme que du conceptuel car il s'efforce de rendre tous ces questionnements esthétiques plutôt qu'intellectuels. Il fait ainsi figure à part au sein d'un art contemporain de plus en plus réfléchi et tourné sur lui-même. Il ne se présente d'ailleurs jamais comme un artiste conceptuel car il ne prétend pas donner de réponse. Si effectivement aucune réponse ne semble se trouver au sein de son œuvre, celle-ci possède une force problématisante indéniable. Toute l'œuvre de Boltanski pose les questions existentielles et universelles en rapport à la vacuité de la vie humaine face à l'inévitabilité de la mort ; tout en restant une lutte contre la mort et une tentative de résister à cette vacuité. Si toute production artistique est en définitive une façon de lutter contre la mort, celle de Boltanski le fait ouvertement. Le but qu'elle se fixe correspond au besoin qui la fait naître et rien ne s'y ajoute. La lutte contre la mort constitue simultanément le moteur, le sujet et la fin des œuvres. Seulement, tout en se présentant comme une lutte contre le temps et la mort, le travail de Boltanski apparaît également toujours

¹ Christian Boltanski, *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance*.

comme un échec. À nouveau, car il n'a pas la prétention de répondre à ces questionnements existentiels mais seulement de les exposer et d'en montrer les effets.

L'objet du présent travail de recherche sera alors d'examiner les conditions de possibilités de réponses à ces questionnements par le biais de la philosophie. En couplant les deux disciplines de l'art et de la philosophie, il sera possible d'accompagner l'approche esthétique de Boltanski et de mieux l'appréhender. Dans la mesure où Boltanski présente toujours une utilisation détournée des processus de mémorisation, il est nécessaire, pour bien les cerner, d'avoir recours à des thèses expliquant leurs fonctionnements. Le but n'est évidemment pas d'assujettir le travail de Boltanski à celui de la philosophie mais de les faire concourir dans les recherches communes qu'ils peuvent avoir. La philosophie viendra ici, simplement aider l'interprétation plutôt que s'imposer en tant que réponse définitive. Comme cela doit se faire, il me semble, dans toute étude artistique qui n'est qu'une interprétation possible de l'œuvre.

Par ailleurs, bien que ceci puisse paraître comme un manquement, l'étude ne sera pas faite à partir de la problématique de la Shoah et de son rapport au devoir de mémoire. Lorsque la Shoah apparaît dans les installations, elle n'est que signifiée. À aucun moment Boltanski ne dit explicitement que ses œuvres traitent de la Shoah. Il le laisse simplement supposer, par des titres tels que *Réserve Canada*, et surtout par son passé familial durant lequel son père a dû se cacher sous le plancher de sa chambre pendant plusieurs années pour éviter la déportation. Cependant, dans les matériaux utilisés, rien n'est jamais réellement en rapport à ces événements. Lorsqu'il utilise des vêtements, ce sont toujours des vêtements récents et il le montre en plaçant en évidence des signes distinctifs de l'époque à laquelle ils appartiennent, tandis que de toutes les photographies de personnes disparues utilisées, aucune ne représente une victime de la Shoah. Il semble donc possible de se détourner de cette problématique sans que cela n'entraîne une mécompréhension de l'œuvre. Le rapport entre le parcours de Boltanski et la Shoah est quelque chose qui a déjà été souvent mené, il n'est pas forcément nécessaire de le reproduire ici. L'éviction de cet axe permettra cependant de se concentrer sur les problématiques plus précises en rapport à la mémoire.

Ces thèmes principaux en rapport à la mémoire sont l'oubli et le mythe. Si c'est la mémoire qui est fondatrice quand Boltanski cherche un moyen de la rendre perdurable et inaltérable, c'est finalement l'oubli qui est toujours représenté. En partant de l'oubli, Boltanski explore le dysfonctionnement de la mémoire de manière à éventuellement y remédier. Ce

remède pouvant peut-être se trouver au sein du mythe qui a un tout autre rapport à la mémoire que l'Histoire.

La Mémoire

I) Boites à biscuits contenant des boulettes de terre : la capture du temps

Boites à biscuits contenant des boulettes de terre, 1971.

Boltanski rassemble le résultat sculptural d'une période où il s'attelait principalement à la création répétitive de boulettes de terre censée représenter uniquement un laps de temps de fabrication. Les boulettes sont présentées sous forme de piles de boîtes métalliques. La hauteur de chaque pile dépend du nombre de boulettes fabriquées dans la journée.

Boltanski explique lui-même que « mon vrai travail, celui que je fais encore maintenant, a débuté en 1969, avec le petit livre *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance*. »². Cet ouvrage écrit et auto-publié par Boltanski lui sert d'unique manifeste. Il est la rupture entre le jeune Boltanski, encore peintre, qui se cherche et *l'artiste de la mémoire* qu'il est devenu. En partant de ce principe, la première œuvre de Boltanski est *Boîtes à biscuit contenant des boulettes de terres*. Elle n'est pas sa première œuvre exposée, mais il affirme que c'est la première chose qu'il a réalisé après *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance*. C'est d'ailleurs aussi sa première installation, qui sera le médium utilisé tout au long de sa carrière. Cette première installation sera suivie de *Reconstitutions* ; ces deux œuvres consistent en la réalisation manuelle d'innombrables petits objets. De tous ces petits objets, ce sont les boulettes de terre qui représentent au mieux ce qui est la raison intrinsèque de leur réalisation, à savoir la capture du temps. Pour éclairer en quoi un tel travail constitue une façon de capturer le temps, Boltanski explique ceci :

La seule manière d'arrêter le temps est d'avoir une activité manuelle stupide, comme de faire ces petits objets qui, pendant que je les fabriquais, m'occupaient entièrement les mains et la tête. Si le temps de fabrication était d'une heure, l'objet représentait une heure d'activité manuelle et de pensée. [...] L'objet en soi n'avait pas tellement d'importance, mon projet était plutôt de mettre en boîte un temps donné³

Les boulettes de terre ne représentent absolument rien, c'est pourquoi elles parviennent aussi bien à capturer le temps. La sphère est la figure la plus simple et ne représente pas une esthétique ni une signification particulière. Parce que ces boulettes ne représentent rien, elles

² Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, p. 37.

³ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, pp. 45-46.

peuvent s'effacer pour laisser voir à travers elles l'entité invisible qu'est le temps. Ces boulettes rendent compte que tout peut finalement être comptabilisé en terme de temps. Seulement, si tout objet requiert un certain temps de fabrication, ils n'ont pas tous pour vocation de le représenter. Normalement, la fabrication d'un objet répond à un besoin, or ce n'est pas le cas pour les boulettes de terre. La main et la tête s'unissent pour, ensemble, entièrement se focaliser sur la création de l'objet. La personne entière de Boltanski se tourne vers l'activité manuelle en train de se faire. Le temps nécessaire à la fabrication des objets n'est pas seulement visible ou ressenti dans l'objet, il est réellement vécu. Les boulettes présentent une façon de capturer le temps qui est dépendante de l'attitude du créateur.

La volonté de capture du temps répond évidemment à la mortalité humaine. Cette toute première œuvre présente déjà la problématique essentielle qui parcourra l'œuvre de Boltanski dans son ensemble : « le projet était de garder des traces, de lutter contre la mort... »⁴. La trace et la mort sont ici rapprochées par Boltanski qui omet d'y interposer le temps. C'est pourtant bien le temps qui relie ces deux notions. Si la trace est une façon de lutter contre la mort c'est parce qu'elle parvient avant tout à lutter contre le temps. Partant du constat que nous sommes évidemment tous victimes du temps qui passe et qu'il est impossible d'y remédier, nous sommes condamnés à voir ce temps s'écouler indépendamment de notre volonté. C'est pourquoi nous sommes désireux de forger des traces qui marquent le temps. Marquer le passé permet de le contextualiser et d'en prendre la mesure.

Le paradoxe est que pour modérer le passage du temps, il est justement nécessaire de révéler les changements qu'il engendre. Que ce soit par des objets, des photographies ou n'importe quoi d'autre, les traces renvoient à un moment précis et entièrement révolu. Elles sont donc la preuve même du temps qui est passé. Il y a toujours une grande différence entre la chose dans son état actuel et dans sa représentation par la trace. C'est la trace qui rend possible la distinction entre les époques. Comme nous le verrons dans le cas de la photographie, ce phénomène est visible dans l'ambivalence entre la présence et l'absence du sujet photographique. Donc contrer le temps qui passe c'est le fragmenter et donner à voir plus ouvertement encore son impact sur les choses.

Le fonctionnement des boulettes est quelque peu différent, en plus de marquer un moment du passé, le moment de leur réalisation, elles sont une prise de possession de ce temps. Elles

⁴ Catherine Grenier, *op. cit.* p. 49

ne sont plus seulement une trace mais du temps en elle-mêmes car elles parviennent à modéliser un instant plutôt que de l'arrêter. Par cette prise de possession, elles sont un temps qui n'a pas été perdu. Seulement, une contradiction intrinsèque à cette tentative de capture du temps apparaît très rapidement ; notamment par le but sous-jacent que s'était fixé Boltanski et la manière dont il présente ce travail.

La forme de la boule a été choisie pour la facilité de sa réalisation mais à cette apparente facilité se superpose un but impossible à réaliser. Si la forme de la boule est simple, il est quasiment impossible de créer une sphère parfaite par un travail seulement manuel. Or c'est justement cette idée de création d'une sphère parfaite que Boltanski cherchera à accomplir, « je me disais : je cherche à faire une boule parfaitement ronde, c'est impossible, donc je recommence constamment jusqu'à essayer d'atteindre la perfection, et la perfection est impossible. »⁵ La confection de boulette qui était délibérément répétitive devient en plus inutile. Dans la simple répétition, il n'y avait pas de jugement de valeur alors que dans l'impossibilité de la réalisation il y a un propos péjoratif. L'impression de vacuité qui se dégage de ce travail remplace l'idée première de capture du temps qui finit par paraître impossible elle aussi. Cette impossibilité est justement accentuée par la façon dont les boulettes de terres sont présentées. Boltanski fait le choix de ne pas présenter directement l'intégralité des boulettes. Il les présente temporellement plutôt que numériquement. C'est-à-dire qu'elles ne sont pas visibles mais se trouvent à l'intérieur de boîtes métalliques. La présentation des boulettes de terre prend simplement la forme de plusieurs tours de boîtes empilées. Chaque pile montre combien de boîtes ont pu être remplies avec les boulettes fabriquées dans la journée et sur chaque boîte figure la durée de la session de fabrication. Ces piles fonctionnant sur un système journalier, il est possible de voir les différences de rendement entre chaque jour et surtout le fait que certain jour Boltanski n'a pas eu le temps de produire. Montrer les boulettes dans leur intégralité aurait été imposant – puisqu'il y en a plus de trois mille – et aurait marqué une victoire sur le temps. Car tout le temps utilisé à leur création s'en serait trouvé magnifié dans une mise en scène grandiose. Ici, la mise en scène montre au contraire la victoire inébranlable du temps. Elle montre l'impossibilité de contrer le temps car parfois le temps rattrape l'activité créatrice. Si le temps suit inlassablement le même rythme, il y a une discontinuité dans les actions que nous faisons qui n'ont pas toutes la même

⁵ Catherine Grenier, *op. cit.* p. 49.

durée. La création de boulettes de terre qui semblait être une prise de possession du temps, une victoire sur le temps constamment fluctuant, se révèle, dans sa présentation, être tout l'inverse. Boltanski montre immédiatement, avec sa première œuvre, que la seule façon de capturer le temps c'est finalement de le perdre.

1) Le Besoin d'œuvre : la volonté de laisser une trace

Comme l'explique Boltanski, l'envie de capturer le temps répond à une tentative de surpasser la mortalité. C'est ce que Arendt affirme dans *Condition de l'homme moderne* où elle écrit que « dans la permanence de l'art, [...] un pressentiment d'immortalité, non pas celle de l'âme ni de la vie, mais d'une chose immortelle accomplie par des mains mortelles devient tangible et présent »⁶. L'œuvre d'art s'oppose aux objets usuels et parce qu'elle n'est pas un objet utilisé, elle est plus durable que ceux-ci ; elle n'est pas créée dans le but d'être consommée, c'est-à-dire détruite. C'est pourquoi l'œuvre est toujours envisagée comme un moyen d'accès à l'immortalité par la postérité. La capture du temps est rendue possible dans la création d'œuvre car un temps défini est utilisé à la création d'un objet qui, lui, se posera comme un immuable. En fait, toute œuvre comporte cette capture du temps comme une raison d'être sous-jacente. Mais cette capture du temps ne représente pas à elle seul l'élan créatif, qui se trouve d'autres finalités. Les boulettes n'ont par contre d'autres finalités que la capture du temps. Il est donc possible de dire que ce que fait réellement Boltanski avec les boulettes, c'est la présentation de l'essence de toute œuvre d'art. Mais ce besoin d'œuvre est fondé sur la durabilité de l'œuvre, plutôt que celle de son créateur, l'immortalité apportée par l'œuvre est simplement matérielle. Cette immortalité est indirecte, elle repose sur la postérité et dépend donc de l'histoire.

2) Le Besoin d'histoire : la postérité

La capture du temps peut être un moyen de lutter contre la mortalité, cependant, le besoin d'œuvre est soumis au besoin d'histoire qui lui est antérieur. C'est surtout par l'histoire que la survivance est possible. La seule chose qu'il reste de quelqu'un après sa disparition, en

⁶ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, p. 194.

dehors de ses œuvres, est son souvenir. Bien qu'ayant les mêmes motivations, les besoins d'œuvre et d'histoire sont très différents car dans le besoin d'œuvre ne reste qu'une création matérielle tandis que dans l'histoire demeurent les actions. Dans la *Seconde considération inactuelle*, Nietzsche montre toute l'importance des personnages historiques et ce faisant il explique d'où vient le besoin d'histoire.

La *Seconde considération inactuelle* s'ouvre sur le constat que l'animal ne vit que le moment présent, il est pour cela qualifié de « *non-historique* »⁷. L'humain est quant à lui historique dans la mesure où il est en grande partie constitué par ses souvenirs, ce qui lui donne la possibilité de fonder une histoire. Le souvenir est antérieur et nécessaire au devenir. Par comparaison entre le souvenir d'une chose qui fixe son image à un moment précis du passé et la chose actuelle, son évolution se manifeste. Cette prise de conscience donne à l'humain l'envie de fixer certains moments du passé avant qu'ils ne soient oubliés ou changés par le souvenir. Mais l'histoire n'est pas seulement une retranscription des événements. En offrant la capacité de comprendre le devenir des choses et la façon dont elles évoluent, elle permet d'agir sur leur développement. L'histoire possède plusieurs aspects, qui se retrouvent dans la distinction que Nietzsche fait entre trois types d'histoire : monumentale, traditionaliste et critique. C'est l'histoire monumentale qui est intéressante ici car, comme son nom l'indique, elle pousse à la création de monuments. L'histoire possède de nombreux moyens de servir la vie. Si le souvenir est nécessaire à l'établissement d'un devenir, l'histoire sert, quant à elle, à positionner l'individu au sein de ce devenir. Elle fonde une expérience à l'échelle d'un peuple, voire de l'humanité, et procure « le bonheur de savoir que l'on est pas totalement arbitraire et fortuit, mais que l'on est issu d'un passé dont on est l'héritier »⁸. Elle fonctionne donc sur le même principe que l'expérience personnelle emmagasinée par les souvenirs. Comme l'expérience, l'histoire permet d'effectuer un jugement des actions à partir de celles qui ont été faites antérieurement. Ce rôle de jugement des actions est endossé plus particulièrement par l'histoire critique, qui s'oppose à l'histoire traditionaliste. Là où l'histoire traditionaliste garde tout le passé et le glorifie en le rendant honorable, l'histoire critique condamne le passé. Elle est celle qui juge ce qu'il faut garder ou non du passé. L'histoire monumentale, est, quant à elle, celle qui est le plus ancrée dans le présent et l'action. Le personnage historique marque l'histoire tout en innovant pour le futur, car il instruit et influe sur ses successeurs. L'histoire

⁷ Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles I et II*, p. 95.

⁸ Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles I et II*, p. 111.

monumentale apparaît quand une personne « agit et poursuit un but »⁹, celui de la transfiguration de soi en un personnage historique. La vie de la personne agissant dans le sens de l'histoire monumentale, nous la nommerons ici l'humain monumental, est entièrement tournée vers l'imitation du personnage historique et s'apparente à la figure de l'artiste. Il « n'a, le plus souvent, aucune perspective de récompense et ne peut espérer que la gloire, c'est-à-dire l'obtention d'une place d'honneur dans le temple de l'histoire, où, à son tour, il instruira, consolera et mettra en garde la postérité. »¹⁰. Il apparaît que toute la vie de l'humain monumental est tournée vers l'histoire car il a pour seule ambition d'entrer dans celle-ci. Cependant une vie entièrement tournée vers l'histoire se perdrait, Nietzsche pose d'ailleurs comme fondement de son ouvrage que « l'élément historique et l'élément non-historique sont également nécessaires à la santé d'un individu, d'un peuple, d'une civilisation »¹¹. En fait, une vie entièrement tournée vers l'histoire n'est pas réellement vécue pour elle-même, pourtant, c'est la seule manière de la faire perdurer en la faisant entrer dans l'histoire. C'est pour cela que Nietzsche explique que « il n'y a pas de vie plus belle que celle à laquelle on n'attache pas de prix. »¹². Contrairement à toutes les autres figures participant à l'histoire, seul l'humain monumental agit dans le sens de la vie. Bien que le but de l'humain monumental soit d'accéder à la gloire, cette ambition n'est pas forcément « une égoïste propriété individuelle »¹³ puisqu'il n'en profite pas réellement. La mort est, en un sens amplifié, partie intégrante du projet de l'humain monumental. Il est la figure la plus juste car il sacrifie sa personne pour la cause d'un peuple, c'est à dire *sa* vie au profit de *la* vie.

Il est par ailleurs possible de dire que ses agissements sont réellement tournés vers l'histoire car elle retient selon un processus très particulier et différent de la mémoire. C'est pourquoi, si l'on veut entrer dans l'histoire, il faut faire des actes qui coïncident avec son fonctionnement. Cette façon d'entrer dans l'histoire est illustrée par Boltanski avec la problématique de la mythologie personnelle.

⁹ *Ibid.* p. 103.

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles I et II*, p. 106.

¹¹ Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles I et II*, p. 98.

¹² *Ibid.* p. 107.

¹³ *Ibid.* p. 128.

II) La Mythologie personnelle : la modification de l'histoire

1) Dix portraits photographiques : Le Document comme falsification

Dix portraits photographiques, 1972.

Livre d'artiste dans lequel Boltanski présente dix photographies de garçons d'âges différents. Toutes les photographies sont annotées de façon à laisser croire que c'est Boltanski qui y est représenté alors que ce n'est pas le cas.

L'histoire n'est pas un archivage, tout n'y est pas retenu car tout n'en relève pas. L'histoire ne retient que le monumental. C'est d'ailleurs ce qui est quelque fois reproché à l'histoire qui, en voulant trop servir ses thèses peut parfois évincer certains faits. C'est ce que Nietzsche veut montrer lorsqu'il soutient que « l'histoire monumentale n'aura que faire de cette fidélité absolue »¹⁴ car le plus important est que « le passé doit être décrit comme imitable et digne d'imitation »¹⁵. Nietzsche définit toujours l'histoire monumentale comme non-véridique en expliquant qu'elle est avant tout entendue comme un modèle. Des trois histoires c'est celle où il est le moins important que la véracité des faits soit respectée. Avec *Dix portraits photographiques*, Boltanski expérimente justement cette inauthenticité de l'histoire. Le problème est ici que l'image se couple à un texte de désinformation, ce qui rend visible la possibilité d'une falsification de l'histoire. L'histoire, lorsqu'elle se fonde uniquement sur des documents, n'a pas connaissance des véritables déterminations de l'événement et des faits. Elle doit donc faire confiance au document qui peut être trompeur. Boltanski dit lui-même qu'il joue ouvertement avec cette acceptation aveugle du document. « Dans la plupart de mes pièces photographiques, j'ai utilisé cette propriété de preuve que l'on donne à la photographie, pour la détourner ou pour essayer de montrer que la photographie ment »¹⁶. N'ayant, que le document, nous avons souvent tendance à le prendre comme vrai, d'autant plus s'il sert à l'établissement d'une histoire selon le point de vue souhaité. Ainsi, si Boltanski présente ces portraits comme étant les siens, il n'y a pas de raison de ne pas les comprendre ainsi. *Dix portraits photographiques* est un exemple évident de la manière dont il est possible de falsifier l'image ; et donc l'histoire.

¹⁴ Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles I et II*, p. 106.

¹⁵ Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles I et II*, p. 107.

¹⁶ Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, p.176.

Cette démarche s'inscrit dans un courant appelé la mythologie individuelle, ou personnelle. Celui-ci a été engendré par Bernard Rancillac et Hervé Télémaque, figures fondatrices de la figuration narrative, qui organisèrent, en 1964 l'exposition *Mythologie quotidienne I*. En participant à ce travail autour de la mythologie individuelle, Boltanski fera une première utilisation du mythe dans son œuvre. Apparaissant avec la mythologie individuelle, le mythe prendra plus d'ampleur dans les œuvres ultérieures de Boltanski. Le mythe intervient dans *Dix portraits photographiques* car le livre en reprend le principe qui est de chercher à expliquer des phénomènes par un récit. Surtout dans la dimension où le phénomène à expliquer est quelque chose de vraisemblable alors que le récit ne l'est pas forcément. Dès cette première œuvre et jusqu'aux derniers travaux, tout ce qui constitue la mythologie individuelle de Boltanski, ses œuvres et les discours qui s'y rapportent, est faussé. Rien n'est véritablement autobiographique bien que toujours présenté comme tel. Il y a un rejet complet de l'autobiographie chez Boltanski car comme Perin Emel Yavuz l'explique :

la publicisation est un processus de désindividuation. Dès lors, faire de ce qu'il y a de plus intime le matériau de son art procède non pas de l'exhibition de soi mais du délaissement du soi, de l'abandon du soi au profit d'un objet (matériel ou non) voué à la communauté, l'art.¹⁷

Le fait de feindre l'autobiographie pourrait être chez Boltanski un moyen de se protéger. Le mensonge lui permet de garer son individualité cachée et de ne pas la perdre. Mais le risque que cette vision faussée de lui-même vienne s'imposer à sa vraie individualité est toujours présent. Boltanski cherche à se protéger car il voit le travail d'artiste comme quelque chose de dangereux. « Je pense qu'un artiste est quelqu'un qui a un miroir à la place du visage [...] Ainsi, plus on travaille, moins on a d'existence et plus on n'est que le reflet des autres »¹⁸. En changeant les éléments de sa vie, Boltanski influe sur ce processus et peut lui donner une certaine direction, tout en se protégeant. Le domaine artistique se construit dans une parenthèse à part du monde, il se détache clairement du réel pour montrer que tout ce qui s'y passe n'en relève pas, aussi vraisemblable que cela puisse paraître. Jusqu'au point culminant où selon Arthur Danto « c'est donc précisément parce qu'il sait que les conventions seront comprises que l'artiste mimétique peut pousser la mimésis jusqu'à ses limites extrêmes »¹⁹. C'est d'ailleurs seulement dans le cadre de l'art que la falsification peut être utilisée aussi

¹⁷ Perin Emel Yavuz, « La Mythologie individuelle, une fabrique du monde », p.8.

¹⁸ Vincent Josse, *L'Atelier*, p. 47.

¹⁹ Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, p. 62.

librement car la modification du passé s'avère plus pernicieuse dans l'histoire. Notamment lorsque l'on cherche à « se donner *a posteriori* le passé dont on voudrait être issu par opposition à celui dont on est réellement issu – tentative toujours dangereuse, parce qu'il est extrêmement difficile de trouver une limite dans la négation du passé »²⁰.

Le danger de la modification du passé vient du fait que « les secondes natures sont généralement plus faibles que les premières. »²¹. En utilisant le mot de nature, Nietzsche montre à quel point elles sont constitutives de l'humain, qu'elles soient premières ou secondes. En les posant comme essences, il veut montrer qu'il n'est pas chose aisée que de les créer. Il n'est pas possible de changer quelque chose d'aussi constitutif que l'essence sans changer profondément tout le reste. Pourtant, Nietzsche envisage la possibilité que « toute seconde nature, quand elle triomphe, devient à son tour une première nature. »²². Le travail de l'histoire critique devient donc de rendre possible cette transformation de la seconde nature en première nature. Pour ce faire, elle doit nécessairement être au service de la vie, encore une fois. De ce fait l'histoire critique, pour parvenir à ses fins, ne doit pas seulement nier mais aussi recréer de manière utile à la vie. Cette utilité pour la vie étant le critère de solidité de la seconde nature. Dans le cadre de la mythologie personnelle que Boltanski développe, il y a deux intérêts à la falsification du passé. D'abord la protection de sa première nature. D'une part en la cachant derrière le seconde nature et d'autre part en empêchant cette seconde nature de devenir première puisqu'elle est ouvertement fausse. Le second intérêt est d'imposer la création d'une seconde nature théorique plus solide que sa première nature fragmentaire. Lorsqu'il écrit la biographie de sa famille dans *La Cache*, Christophe Boltanski pense que le travail de Christian Boltanski s'authentifie dans la manière qu'il a de réconcilier son histoire familiale déconcertante avec les autres histoires communes. Il parvient en un sens à se redonner une identité moins éloignée de la norme. Christophe Boltanski décrit ce processus de normalisation, notamment présent dans *L'Album photographique de la famille D.*, comme suit : « il se servait de nous comme des pièces d'un puzzle pour dresser un portrait-robot de lui-même qui été en même temps celui de tout le monde. »²³. Il ajoute que :

²⁰ Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles I et II*, p. 113.

²¹ Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles I et II*, p. 114.

²² Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles I et II*, p. 114.

²³ Christophe Boltanski, *La Cache*, p. 310.

« nous qui, du fait de nos origines biscornues, de nos coutumes particulières, de notre refus ou de notre incapacité à faire partie d'un quelconque groupe répertorié, pensions êtres différents des autres, au point de vivre repliés sur nous-mêmes, ressemblions enfin à tout le monde. »²⁴

Le travail de mythologie individuelle de Boltanski esquisse une première illustration de la manière dont le souvenir peut être changeant ou changé. Il produit bien une mythologie plutôt qu'une histoire personnelle puisque la véracité des faits n'est jamais complètement établie. S'il incarnait le rôle de l'homme monumental avec la création des boulettes de terre, il engage le travail de l'historien critique avec sa mythologie individuelle. Le dernier archétype, l'histoire traditionaliste, est présent dans ses œuvres plus récentes.

En plus de montrer les problèmes de l'histoire monumentale, la mythologie individuelle, pose des problématiques en rapport à la mémoire matérielle. L'utilisation d'une matérialité comme marque de la mémoire apparaît à partir d'*Essai de reconstitution* où « il y avait l'idée de refabriquer mon passé »²⁵. La façon particulière qu'a Boltanski de refabriquer son passé peut être éclairée par l'étude de Bergson. En faisant un détour par la conception bergsonienne de la mémoire, il sera possible de voir en quoi Boltanski s'appuie sur les processus de mémorisation pour ensuite les détourner.

III) Bergson : le fonctionnement de la mémoire et son application par Boltanski

1) Les Deux types de mémoire : la spontanée et l'habitude

Bergson commence par distinguer deux formes de mémoire. La mémoire spontanée et la mémoire habitude. La différence majeure entre ces deux mémoires est que l'une est inconsciente tandis que l'autre est consciente.

La mémoire spontanée, la plus commune, est la mémoire inconsciente. Elle garde des souvenirs d'événements vécus sans les hiérarchiser ou les juger. Il n'est le plus souvent pas possible de déterminer pourquoi la mémoire spontanée a gardé un détail d'une scène plutôt qu'un autre. Elle a d'ailleurs tendance à retenir des points très précis, qui peuvent paraître sans importance. Elle est inconsciente dans le sens où elle s'impose à l'individu plutôt qu'il ne la contrôle.

²⁴ Christophe Boltanski, *La Cache*, p. 312.

²⁵ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, p. 44.

À l'exact opposé se trouve la mémoire habitude. C'est celle qui intervient dans l'apprentissage ; qui s'effectue par la répétition. Dans l'exemple pris par Bergson de l'apprentissage d'une leçon par sa lecture répétée, se trouvent confrontées les deux formes de la mémoire. Les deux mémoires interagissent entre elles car « chacune de ces lectures repasse devant moi comme un événement déterminé de mon histoire. »²⁶ C'est dans un premier temps la mémoire spontanée qui garde les souvenirs de chacune des lectures en tant que souvenir vécu. Puis la mémoire habitude se fonde sur les souvenirs recueillis par la mémoire spontanée pour en faire la synthèse :

Le souvenir de la leçon en tant qu'apprise par cœur, a *tous* les caractères d'une habitude. Comme l'habitude, il s'acquiert par la répétition d'un même effort. Comme l'habitude, il a exigé la décomposition d'abord puis la recomposition de l'action totale.²⁷

2) L'Attention : le fonctionnement de la mémoire habitude

a) L'Attention négative : La négation de la mémoire spontanée

La mémoire habitude fait appel à l'attention qui est indispensable au travail d'analyse. L'attention se rapproche de la mémoire habitude et, du fait de sa capacité aperceptive, elle entrave le processus de la perception commune et de la mémoire spontanée. L'attention commence par être définie de la sorte : « a pour effet de rendre la perception plus intense et d'en dégager les détails »²⁸. Comme pour la mémoire spontanée, l'attention s'accroche aux détails mais les détails dégagés sont ici choisis. Tout le processus de l'attention et ce qui s'y passe relève d'un acte conscient. Le problème de la perception est qu'elle ne peut s'arrêter, une perception en entraîne toujours une autre. L'attention intervient pour effectuer une « action d'arrêt »²⁹, elle « implique un retour en arrière de l'esprit qui renonce à poursuivre l'effet utile de la perception présente »³⁰. La perception est ancrée dans le présent car c'est notamment par elle qu'il est possible d'appréhender son environnement. Pour rester utile, elle doit constamment se mettre à jour, rester à l'affût de ce qui va arriver. Le rôle de l'attention est dès

²⁶ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, p. 84

²⁷ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, p. 84

²⁸ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, p. 109

²⁹ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, p. 110

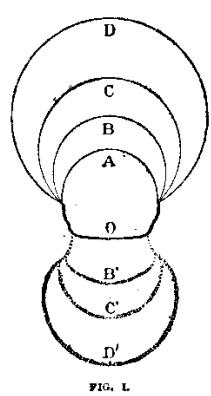
³⁰ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, p. 110

lors d'entraver cet effet de renouvellement de la perception pour permettre de retenir plus clairement en s'attachant à un objet unique. Ici commence l'aspect positif de l'attention.

b) L'Attention positive : la focalisation sur un objet

L'attention profitera de l'arrêt de la perception spontanée pour pouvoir effectuer une décontextualisation de l'image. C'est ce que Bergson explique avec la métaphore du circuit, « la perception réfléchie est un *circuit* [...] il doit toujours faire retour à l'objet lui-même. »³¹ Puisque la perception est un flux, une fois l'objet perçu, la perception se focalisera sur un de ses détails et se détournera de l'objet en lui-même. Mais une fois tout le cheminement propre à ce détail effectué, si la perception est attentive elle se refocalisera sur l'objet et pourra ainsi étudier de nouveaux détails.

Dès lors, le principal attrait de l'attention attentive apparaît. Par le retour constant à l'objet, l'attention peut entièrement épuiser tous les détails de cet objet. Mais paradoxalement, bien qu'il y ait toujours un retour à l'objet, c'est par un détournement progressif vis-à-vis de l'objet que la perception attentive parvient à y trouver de nouvelles choses. Bergson illustre la métaphore de la perception attentive comme circuit par le schéma suivant :



O est ici l'objet de la perception attentive et A est le cercle « le plus voisin de la perception immédiate. Il ne contient que l'objet O lui-même avec l'image consécutive qui revient le couvrir. »³² Tandis que « les cercles B, C, et D, de plus en plus larges, répondent à des efforts croissants d'expansion intellectuelle. »³³ La perception A s'attache seulement aux détails exclusivement relatifs à l'objet O tandis que les autres cercles procèdent par réflexion plus la perception s'éloigne de l'objet O, plus elle s'inscrit dans le souvenir. À l'étude de ce schéma, il est possible de remarquer que les cercles B, C et D qui constituent la mémoire s'agrandissent de manière exponentielle au fur et à mesure que l'intellect tire des conséquences des cercles B', C' et D' ancrés dans la réalité. Ces derniers sont d'ailleurs visiblement de moindre importance au vu de

³¹ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, p. 114

³² Henri Bergson, *Matière et mémoire*, p. 114

³³ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, p. 114

leurs tailles minimes. Donc, le but de l'attention n'est pas de s'ancrer dans la réalité mais dans la mémoire. Cette étude de l'objet à la lumière des souvenirs est ce que Bergson appelle la réflexion.

c) La Réflexion : la formation de l'image souvenir par l'attention

Dans la perception attentive, la mémoire et la perception participent l'une de l'autre. Son fonctionnement est que « notre mémoire dirige sur la perception reçue les anciennes images qui y ressemblent [...] Elle crée ainsi à nouveau la perception présente, ou plutôt elle double cette perception en lui renvoyant soit sa propre image soit quelque image-souvenir du même genre.»³⁴. En comparant les différences entre les deux images, comme dans l'apprentissage par habitude, une synthèse se fait. L'image souvenir d'un objet se composera d'une synthèse de toutes ses apparitions réelles. Pour parler en termes platoniciens, la perception attentive a pour but d'offrir une vision idéale de l'objet. L'image souvenir de l'objet prend la forme d'une idée théorique et parfaite, il sera plus donc aisément d'étudier les occurrences réelles de cet objet.

Par contre, certains éléments font qu'il est parfois préférable de se méfier de la réflexion. Dans la mesure où il y a un dédoublement de l'image il est nécessaire de différencier les détails propres à chaque occurrence. Du fait que ce soit l'objet présent qui commande l'apparition des images souvenirs analogues, celles-ci « acquièrent assez de force et de vie pour s'extérioriser »³⁵. Dans ce présent : « toute image-souvenir capable d'interpréter notre perception actuelle s'y glisse si bien que nous ne savons plus discerner ce qui est perception et ce qui est souvenir. »³⁶. C'est donc autant l'image présente qui appelle le souvenir que le souvenir qui s'impose à elle. L'analyse n'est pas objective car se fait au fil de nos souvenirs qui s'y surimposent, si bien que l'objet concret peut finir par entièrement disparaître au fur et à mesure de la remémoration. C'est par exemple ce qui explique la sensation de déjà-vu. Dans le cadre normal de la mémoire et de l'attention, l'image souvenir ne se surimpose que très

³⁴ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, p. 111

³⁵ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, p. 113

³⁶ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, p. 113

rarement à la perception présente mais c'est justement sur ce principe de projection que fonctionnent les *Reconstitutions* de Boltanski.

3) La Réflexion dans *Essai de reconstitution*

Essai de reconstitution, 1970.

Boltanski tente de reconstituer des objets de son enfance exclusivement à partir des souvenirs qu'il en a. Les reconstitutions sont faites en plasticine, matériaux rappelant l'enfance.

a) l'Impersonnalité de *Essai de reconstitution* : critique de la synthèse intellectuelle de la réflexion

Il est aisément de sortir de l'indistinction entre l'image souvenir et l'objet, ceci par un simple retour à l'objet lui-même. Mais, comme souvent, Boltanski prend à rebours le processus de mémorisation. Dans *Essai de reconstitution* il propose une mise en valeur de la projection. Comme nous l'avons vu grâce au schéma de la perception attentive l'objet n'est qu'un moyen d'établir le souvenir. Avec *Essai de reconstitution*, Boltanski retourne le processus de l'attention pour recréer des objets de son enfance à partir du souvenir qu'il en a. Si le schéma de la perception attentive était transposé à *Essai de reconstitution* ce ne serait plus l'objet O qui serait le centre du circuit mais le souvenir A ; qui permettrait d'établir l'objet O qui en découle.

Mais, en s'opposant au fonctionnement normal de l'attention, Boltanski montre en quoi elle est nécessaire. Comme la désignation « essai » le laisse directement entendre, ces reconstitutions se présentent une nouvelle fois comme un échec tant les objets reconstitués à partir du souvenir sont différents des originaux. Cet échec vient en partie de la plasticine qui est utilisée pour son rapport à l'enfance bien plus que pour ses qualités sculpturales. Mais même en dehors de ces considérations techniques, le problème de la fidélité de la représentation reste flagrant.

La mémoire spontanée empêche Boltanski de reconstituer des objets de son enfance. Lorsqu'il veut représenter des objets constitutifs de sa propre enfance, loin de réussir à retrouver des objets significatifs, il ne parvient qu'à sculpter des objets banals. Du fait du fonctionnement inconscient de la mémoire spontanée qui ne retient que certains détails, le

choix des objets reconstitués semble aléatoire. Qu'il s'agisse d'un hochet, d'un stylo ou de couverts, la raison pour laquelle ils ont été choisis est inconnue. Les objets rappellent bien l'enfance, mais pas forcément celle de Boltanski. Il n'est pas possible de savoir s'ils ont été fabriqués parce qu'ils ont joué un rôle déterminant dans l'enfance de Boltanski ou simplement pour leur puissance suggestive.

Boltanski, en reproduisant des objets par la projection montre clairement la capacité de synthèse de l'attention tout en la critiquant. Le souvenir est envisagé dans l'attention comme un matériau à la réflexion alors qu'il peut tout aussi bien être chargé d'un poids émotionnel ; dont l'attention le déleste.

b) L'Échec de *Essai de reconstitution* : apologie de la dimension sentimentale du souvenir

Par l'échec, Boltanski donne à voir la partie émotionnelle de l'image souvenir qui n'est pas gardée dans la synthèse de l'attention. Il semble que la modification qu'opère l'attention est irrémédiable et supprime toute utilisation du souvenir hors du cadre de la réflexion. L'image souvenir a été définitivement transformée de telle sorte que l'image originelle première et fondatrice ne peut plus être retrouvée.

En montrant ainsi la perte de l'original au profit de l'archétype Boltanski parvient paradoxalement à réinsuffler une personnalité dans l'objet aseptisé et exprimer un sentiment de nostalgie. La nostalgie étant ce sentiment de tristesse ressenti quant à la perte d'un passé, lequel se retrouve souvent sublimé. Elle se retrouve avant toute chose dans le choix du matériau utilisé. La plasticine est un matériau proche de la pâte à modeler que Boltanski utilisait dans son enfance. Au cours de cette époque, ce qu'il sculptait n'était pas encore élevé au rang d'art, c'est seulement par le recul de l'adulte reproduisant les sculptures de l'enfance que les objets se dotent de l'émotivité que Boltanski veut transmettre. En produisant une œuvre à l'esthétique enfantine, il laisse voir l'impossibilité de retourner à un temps antérieur du fait de l'apprentissage et de l'évolution de l'individu. *Essai de reconstitution* rejoue la thèse nietzschéenne de la perte de sincérité comme cause de la nostalgie. La perte de l'enfance est, par ailleurs, considérée par Boltanski comme la première des morts d'un individu ; cette première mort étant suivie de la véritable mort physique et enfin de la disparition au sein des mémoires.

c) La Marque : ambivalence entre la mémoire et l'oubli

Si l'image souvenir considérée comme dominée par la perte plutôt que la conservation est ici magnifiée, elle reste toujours sous-jacente dans la mémoire matérielle. Car comme le montre le principe de la marque que développe Hobbes, toute tentative de fixation de la mémoire dans la matière s'explique par la prévision de la perte du souvenir.

Hobbes explique le fonctionnement de ce qu'il appelle la « marque » dans le quatrième chapitre du *Léviathan*, il y est dit que « l'usage premier des noms est de servir de marque, ou de note, pour la remémoration. »³⁷ Il y a deux points importants dans la marque, le premier est l'individualité et le second l'extériorisation. La marque est avant tout individuelle car sert à la *re-mémoration*, elle s'adresse exclusivement à celui qui l'a fait. Par ailleurs, dans son exposition des différentes fonctions du langage, Hobbes distingue complètement la marque et la transmission des idées. La marque n'a pas pour vocation d'être exposée, notamment parce qu'elle ne dépend pas de la parole. C'est pourtant le cas dans *Essai de reconstitution*, ce qui explique sans doute une partie de son échec. Ensuite, la marque est une extériorisation de la mémoire dans la matière. C'est là toute l'ambivalence de la marque. Car elle a pour particularité de s'effectuer en amont de l'oubli pour y remédier d'avance. Il est plus ou moins entendu que ce que la marque remémorera sera oublié et c'est ce qui justifie sa réalisation. Par opposition avec le flux des pensées, aussi linéaire et dissipé que la vision sans attention, à travers laquelle il est possible de se perdre, une fois la marque faite dans la matière elle ne change et ne disparaît plus. La mémoire peut donc se construire autour d'une relation avec la matière. L'objet de la remémoration se trouve à la fois dans la mémoire et dans la matière. Dans la matière parce que c'est la marque qui permet la remémoration et dans la mémoire parce que la marque ne fait qu'entamer le travail de remémoration, elle réactive en quelque sorte l'objet présent, mais perdu, dans la mémoire. Avec ses reconstitutions et la mythologie personnelle, Boltanski fait un usage particulier de la marque qui supplante le souvenir. De là vient la notion de « refabrication ». La marque est en général un simple signe appelant le souvenir qui lui est attaché mais ne représente jamais ce souvenir aussi directement que le font les reconstitutions. En fait, poser la marque comme une mémoire matérielle et non un simple signe permet à Boltanski de l'authentifier elle plutôt que le souvenir. C'est la marque et

³⁷ Thomas Hobbes, *Leviathan*, p. 50.

non plus le souvenir qui est première, elle parvient même à remplacer le souvenir originel. Boltanski opère donc clairement une falsification de ces souvenirs. Il explique d'ailleurs lui-même que « j'avais énormément parlé de mon enfance pour ne plus avoir de vrais souvenirs d'enfance. Je me suis inventé tellement de souvenirs d'enfance que je n'en ai plus de réels. »³⁸

Ses premières tentatives de capture du temps et de la mémoire ayant invariablement – et volontairement – échouées, Boltanski s'écartera de la mémoire comme unique thématique de son travail. Ses premiers travaux semblent optimistes puisqu'ils tentent d'affronter le temps mais aucun n'y parvient réellement. Quelle que soit la volonté première de ces œuvres, elles finissent toutes par devenir pessimistes et ne représentent en définitive qu'une perte. Que ce soit la perte de temps avec les boulettes de terre ou la perte des souvenirs et de l'enfance avec *Essai de reconstitution*. C'est pourquoi, à ces tentatives infructueuses succèderont des œuvres composée seulement autour de la défaillance de la mémoire. La mémoire était la raison de l'élan créatif des premières œuvres malgré le fait qu'elle finissait par apparaître moins directement qu'elle ne l'aurait dû. À l'inverse, dans la suite de la réflexion Boltanskienne, la mémoire ne sera plus présente du tout, même pas en amont ; elle sera tout au plus suggérée, voire anéantie derrière l'omniprésence de l'oubli.

³⁸ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, p. 93.

L'Oubli

La différence, génitrice de la séparation entre les premières œuvres autour de la mémoire et les suivantes qui s'en détachent, est l'introduction par Boltanski de la photographie à son langage pictural. Tout comme il prenait le fonctionnement de la marque à rebours, il fait un usage tout particulier de la photographie, en allant une nouvelle fois à l'encontre du but premier de l'objet. Le propre de la photographie est de capturer un instant pour l'immobiliser : Barthes décrit que « la Photo immobilise une scène rapide dans son temps décisif »³⁹. La photographie a évidemment la possibilité d'arrêter un instant, de le rendre immuable. Elle va donc plus loin que la simple marque en étant non seulement une fixation du réel mais également du souvenir. La photographie se pose comme la mémoire matérielle la plus directe. Pourtant, lorsque Boltanski l'utilise, c'est encore une fois pour représenter l'oubli.

I) *Les Images modèles* : la prédominance de la mémoire collective sur les souvenirs personnels

Les Images modèles, 1975.

Oeuvre regroupant 12 photographies prises par Boltanski. Chaque photographie présente un sujet banal et est réalisée selon l'idée d'une esthétique basse, de manière à être la plus quelconque possible.

1) La belle photographie : distinction entre l'esthétique et la fonction de la photographie

Normalement, toutes les photographies présentes dans les œuvres de Boltanski n'ont pas été prises par lui et ne le représentent jamais. *Images modèles* est une des rares exceptions à ces deux règles ; avec la série du petit Christian. Il s'y met véritablement en scène, la mythologie individuelle semble devenir vérité, il n'y a apparemment plus de mensonge. Pourtant, il y a une recherche propre à ce travail qui fait dire à Boltanski que « cette fois je montrais ma vraie vie [...] c'était mon vrai album photo, mais en même temps il était encore

³⁹ Roland Barthes, *La Chambre claire*, p. 58.

plus faux que l'autre »⁴⁰ ; l'autre album dont il est question est *L'Album de photographies de la famille D.* dans lequel Boltanski expose des photos de famille de son ami Michel Durand. Si l'album photographique de Boltanski est encore plus faux que celui de Michel Durand c'est parce qu'avec *Images modèles*, Boltanski effectue une recherche sur l'archétype du goût. Il tente de produire des photographies considérées comme belles selon le « goût barbare ». C'est parce que les photographies de *Images modèles* visaient particulièrement cette optique kitsch que Boltanski dit les avoir pour une fois prises lui-même, « si j'utilisais des photographies de ce genre prises par d'autres, je me mettais dans une position de regardeur prétentieux »⁴¹. La première chose que fait Boltanski pour rendre compte du goût archétypal est qu'il utilise pour la première fois « des photographies en couleurs, c'est-à-dire pas esthétiques. » car selon lui « une image en noir et blanc est toujours esthétique. Tout ce qui perd sa valeur d'usage devient beau. »⁴² Il est ici visible que Boltanski part d'un principe très important dans sa considération de la photographie. En effet, si « tout ce qui perd sa valeur d'usage devient beau », alors lorsqu'une photographie remplit son rôle de mémoire matérielle elle perd toute dimension esthétique. Il y a, dès le départ, une scission complète entre la dimension mémorielle et esthétique de la photographie qui ne semble pas pouvoir remplir les deux rôles simultanément.

Cette division dans la photographie est flagrante dans l'étude que fait Bourdieu dans *Un Art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*. Le « goût barbare » est également développé dans cet essai qui traite de la photographie, non en tant que pratique artistique, mais selon la plus répandue pratique amateur. Au fil des sondages effectués, Bourdieu remarque que la photographie, dans le cadre du jugement populaire, peine à être désintéressée ; et de ce fait, que le jugement kantien ne parvient pas à s'appliquer à la photographie. La photographie populaire se dote d'une « esthétique qui subordonne complètement le signifiant au signifié et que la photographie réalise mieux que d'autres arts. »⁴³ Par cette esthétique particulière, la photographie se détache de toutes les autres formes d'arts. Si la transmission du signifié, c'est-à-dire du concept premier, est toujours le but sous-jacent cherché par une œuvre, l'art pictural a pour spécificité de le transmettre par l'image. De ce fait, l'image signifiante prend tout autant d'importance que le signifié. Or dans

⁴⁰ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, p. 109.

⁴¹ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, p. 149.

⁴² Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, p. 109.

⁴³ Pierre Bourdieu, *Un Art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, p. 123.

le cas de la photographie le signifiant s'efface derrière le signifié de telle sorte que l'image n'est pas comprise en elle-même mais seulement pour son message. À l'inverse des autres disciplines artistiques, la photographie tend avant tout à avoir valeur d'information. C'est évidemment la capacité qu'a la photographie de capturer instantanément le réel qui lui donne ce statut. Faire de la photographie populaire nécessite seulement un appareillage, la technique est dans l'outil et non dans son utilisateur. Et puisque la technique n'est pas celle du photographe elle ne doit pas être donnée à voir. La technique doit être un moyen plutôt qu'une fin. Le signifiant n'a plus d'importance dans la photographie populaire car il ne dépend pas d'un geste artistique. Bourdieu prend l'exemple des natures mortes qui n'ont pas le même impact en fonction de leur réalisation en peinture ou en photographie : « On concède plus facilement au peintre la nature morte, même insolite, parce que la simple imitation réussie du réel suppose un effort difficile et témoigne par là d'une maîtrise. »⁴⁴. Le problème auquel la photographie est confronté est en fait d'être un art sans artiste. Du fait de la reproduction fidèle et technique du réel, il y a une perte du geste artistique, ce que Barthes appelle « l'aura ». Le point de vue du photographe n'est pas toujours compréhensible ce qui donne une impression d'absence de « sincérité de l'artiste, sincérité qui se mesure à son effort et à ses sacrifices. »⁴⁵. Ces deux limitations que sont l'absence d'acte créatif et la reproduction technique font que le « goût barbare » n'accepte pas la photographie en tant qu'art véritable et ne lui assigne qu'une fonction utilitaire. Dès lors, pour que la photographie puisse remplir cette fonction de transmission de l'information, il faut qu'elle se dote de codes représentatifs permettant sa bonne compréhension. Cette codification menant forcément à une uniformité complète dans la représentation photographique.

2) Le « Goût barbare » : L'archétype dans la photographie amateur

Avec *Images modèles* Boltanski veut montrer « que la photographie de famille ne renvoyait pas à la réalité mais à des modèles préconçus »⁴⁶. Par là, il explicite le fait que nos souvenirs se construisent selon des normes sociales et esthétiques qui font que tout album de famille est quasiment identique. Ceci était déjà expérimenté dans *L'album de photographies*

⁴⁴ Pierre Bourdieu, *Un Art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, p. 114.

⁴⁵ Pierre Bourdieu, *Un Art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, p. 114.

⁴⁶ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, p. 114.

de la famille D. Avec *Images modèles* Boltanski, partant de scènes de vacances, photographiera toutes les images que nous avons d'un séjour à la mer ; du plan large de la plage aux gros plans de fleurs en passant par le vendeur de ballon. En soi, tout le monde a déjà fait la même photographie de plage ; car notre vision du monde est codifiée par l'esthétique « populaire » que Boltanski reproduit ici. « les *Images modèles* étaient basées sur l'idée qu'on ne photographie que ce que l'on sait : on a un modèle en tête et on essaye de rapporter ce que l'on voit à ce modèle esthétique. »⁴⁷. Ce fait est illustré dans *Un Art moyen* lorsque des personnes sont questionnées sur la photographie d'une vague qui est jugée de la manière suivante : « je prendrais ça mais avec quelque chose qui conduirait : ballon, plage, tournesol. »⁴⁸ ou encore « J'aurais pris au fond un rocher pour qu'on reconnaisse »⁴⁹. Dans ces considérations autour de ce que devrait être la photographie de plage, se révèle tout l'aspect social de la photographie. La photographie populaire sert un but documentaire. L'existence des albums photographiques témoigne de cette utilisation de la photographie à des fins exclusivement mémorielles. La présentation commentée des albums de famille étant d'ailleurs caractérisée par Bourdieu de « recherche autistique du temps perdu »⁵⁰. Dans la photographie de vacances tout particulièrement, ce qui tend à être montré est moins la beauté du paysage que la preuve d'avoir passé du temps en un tel endroit⁵¹. La photographie de vacances se pose donc avant tout comme un marqueur social. La distinction que l'on pourrait faire pour dissocier les photographies artistiques et populaires se trouverait dans la façon dont elle sont montrées. Il y a une différence majeure entre la photographie qui est exposée et celle qui figure dans un album. Seule la première est prédestinée dès sa création à être montrée en elle-même à un large public. La deuxième, réservée au cadre familiale, n'a pas forcément à être compréhensible en elle-même puisqu'elle dépend des protagonistes qui y sont représentés, étant tous là au moment de capturer la scène, ils en connaissent le contexte. C'est pourtant pour faciliter la lecture de l'image que la photographie s'ancre dans une esthétique codifiée et archétypale. Malgré la facilité de la pratique photographique,

il est peu d'activité qui soit aussi stéréotypées et moins abandonnées à l'anarchie des intentions individuelles. Plus des deux tiers des photographes sont des conformistes saisonniers qui font de

⁴⁷ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, pp. 115-116.

⁴⁸ Pierre Bourdieu, *Un Art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, p. 129.

⁴⁹ Pierre Bourdieu, *Un Art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, p. 129.

⁵⁰ Pierre Bourdieu, *Un Art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, p. 53.

⁵¹ La pratique plus récente du selfie renforce d'ailleurs la véracité de cette remarque.

la photographie soit à l'occasion des cérémonies familiales ou de réunions amicales, soit lors des vacances d'été.⁵²

Dans la mesure où ces photographes saisonniers n'opèrent que dans les cadres très particuliers de fêtes de famille ou de vacances, eux-mêmes considérablement codifiés, il est compréhensible qu'ils ne cherchent pas à adopter un style personnel. L'important dans la photographie saisonnière n'est que la marque. Elle ne fait que fixer une image que le groupe veut donner de lui-même, laquelle dépend de l'ordre social dans lequel le groupe évolue. Il n'y a donc aucune raison de le photographier autrement que selon les codes mis en place. Faire de la photographie saisonnière hors du cadre esthétique admis irait à l'encontre de son but. Tout ceci amène à la conclusion présentée dans *Images modèles* à savoir qu'on photographie toujours quelque chose selon l'image qui en a été préalablement décidé socialement.

Si, avec les reconstitutions, Boltanski questionnait l'authenticité des souvenirs, il va ici plus loin encore dans son accusation. Il montre que tout souvenir, aussi personnel qu'il soit, dépend toujours d'une esthétique et d'une dimension sociale. Le souvenir est alors toujours inauthentique même lorsqu'il n'est pas refabriqué car il se fonde sur quelque chose d'extérieur à nous et de commun à tous. Comme si la mémoire collective était première dans la constitution du souvenir personnel.

3) La Mémoire collective : l'impersonnalité des souvenirs

Halbwachs, dans son ouvrage *La Mémoire collective*, propose une approche similaire à celle de Boltanski en ce qui concerne l'archétype du souvenir. Une des problématiques importantes de Halbwachs est la suivante :

Après tout, rien ne prouve que toutes les notions et les images empruntées aux milieux sociaux dont nous faisons partie, et qui interviennent dans la mémoire, ne recouvrent pas, comme un écran, un souvenir individuel, même dans le cas où nous ne l'apercevons point.⁵³

Halbwachs envisage lui-aussi la possibilité, explorée dans *Images modèles*, que nos propres souvenirs individuels se construisent selon un schéma de pensées extérieures. D'autant plus que dans son approche, l'importance de la mémoire individuelle est moindre que celle de la mémoire collective. La majorité des souvenirs d'une personne sont selon lui des souvenirs appartenant à la mémoire collective. « Bien souvent, il est vrai, de telles images, qui nous sont

⁵² Pierre Bourdieu, *Un Art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, p. 39.

⁵³ Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, p. 14.

imposées par notre milieu, modifient l'impression que nous avons pu garder d'un fait ancien »⁵⁴. Halbwachs part du principe que chacun évolue toujours au sein d'un groupe, ainsi, les souvenirs d'événements qui ont eu lieu dans ce groupe n'appartiennent pas à un individu mais au groupe entier : « nos souvenirs demeurent collectifs, et ils nous sont rappelés par les autres, [...] C'est qu'en réalité nous ne sommes jamais seuls. »⁵⁵. Il prend pour illustrer ceci l'exemple d'un individu racontant un événement dans lequel intervient une autre personne, laquelle n'en a aucun souvenir. Ainsi, il est souvent possible de se demander si le récit du groupe n'interfère pas avec le souvenir originel. Puisque chacun perçoit les choses différemment, le récit de plusieurs personnes mettra en évidence différents aspects d'un même événement ; au point que le souvenir final sera une compilation des différents points de vue. Comme lorsque Halbwachs décrit sa visite de Londres durant laquelle, se remémorant les récits de ces amis, historiens, peintres ou architecte, il « adopte momentanément leur point de vue »⁵⁶. Finalement, le propre de la mémoire collective est que « chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective »⁵⁷, c'est-à-dire que si les souvenirs individuels se construisent selon des normes extérieures, ils procèdent tout de même à l'établissement du souvenir collectif et de ses-dites normes.

L'exploration sur le goût commun qu'entreprend Boltanski montre en quoi il est possible de mettre en place une esthétique universelle. Après *Images modèles*, il continuera d'user d'une esthétique collective pour la mise en scène de ses œuvres ; à savoir les codes esthétiques religieux.

II) **Monument : L'oubli**

Monument (Odessa), 1989.

Des reproductions agrandies de photographies de défunts sont présentées, souvent dans une composition pyramidale, entourées d'ampoules dont la forte luminosité et les fils apparents gênent la vision autant qu'ils forment un halo protecteur.

⁵⁴ Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, p. 7.

⁵⁵ *Ibid.* p. 6.

⁵⁶ *Ibid.* p. 6.

⁵⁷ *Ibid.* p. 24.

1) La Sincérité : l'importance de l'oubli

La mémoire a jusqu'à présent toujours été présentée de manière critique dans la mesure où elle ne parvient jamais à remplir son rôle d'enregistrement du souvenir. Même lorsqu'elle demeure intacte, que le souvenir ne disparaît pas, elle est inauthentique dès sa création. Arrivant à la conclusion selon laquelle il n'y a pratiquement aucun souvenir qui soit véritablement personnel, il est compréhensible que Boltanski se tourne vers l'oubli. Sans doute dans une tentative d'oublier les souvenirs faussés afin d'en reconstruire de nouveaux.

L'oubli a une place centrale dans la *Seconde considération inactuelle* même s'il est d'abord vu de manière péjorative. Dès son introduction, la *Seconde considération inactuelle* se place immédiatement comme une critique vis-à-vis de la volonté de tout retenir. C'est d'ailleurs en cela que la considération est inactuelle puisqu'elle est écrite et publiée au moment où, d'après Nietzsche, le courant historiciste est à son paroxysme en Allemagne. L'absence d'oubli est ce qui fait tout le malheur de l'humain, c'est une chaîne l'obligeant à « toujours rester prisonnier du passé. »⁵⁸. C'est également une des choses qui le différencie de l'animal. Il ne vit pas simplement l'instant présent comme le ferait l'animal. L'omniprésence du passé dans l'individu y engendre un problème de sincérité. L'animal ne pouvant se souvenir, « il ne sait simuler, ne cache rien et, apparaissant à chaque moment tel qu'il est, ne peut donc être que sincère. »⁵⁹. Ensuite, après avoir comparé l'homme à l'animal, Nietzsche compare l'adulte et l'enfant. La perte entre l'enfance et l'adulte n'est plus seulement la sincérité mais l'innocence, au point que l'adulte envie « l'enfant qui n'a pas encore un passé à nier et qui joue »⁶⁰. Grâce à son passé, l'humain appréhende plus facilement son environnement mais devient également moins ouvert à la découverte et la contemplation. De ce constat qu'il n'est plus possible de retrouver des émotions premières, forcément sincères, vient le sentiment de mélancolie. L'aspect le plus négatif qui puisse être attaché à la mémoire. La mémoire est comprise ici comme s'imposant, elle ne résulte pas d'un choix mais d'un processus inconscient. C'est pourquoi l'oubli semble tant bénéfique à l'humain. Par l'oubli, il semble possible d'effectuer un retour aux origines, aux impressions premières, pour avoir de nouveau accès à une véritable sincérité.

⁵⁸ Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles I et II*, p. 95.

⁵⁹ Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles I et II*, p. 95.

⁶⁰ Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles I et II*, p. 96.

Tout comme l'oubli permet de se débarrasser du poids trop imposant du passé, l'histoire critique épure pour ne garder que l'essentiel. Il est ainsi possible de continuer à avancer car s'est seulement lorsqu'il est jugé que le passé peut être bénéfique. Avec *Monument*, Boltanski montre exclusivement l'oubli et fait donc ce travail de condamnation du passé ; par l'intermédiaire, à nouveau, de la décontextualisation de la photographie. Par cet oubli préalable, une nouvelle nature pourra remplacer la première.

2) La Décontextualisation : la disparition du souvenir

La création de *Monument* représente un des tournants les plus importants dans l'œuvre de Boltanski. Avec le premier *Monument* – exposé au Consortium de Dijon en 1985 – apparaît un nouveau langage pictural ainsi que de nouvelles thématiques qui deviendront essentielles. *Monument* fait naître ce qui sera le langage esthétique propre à Boltanski. L'oubli introduit également la dimension de la mort, la remémoration devient commémoration.

Comme exposé antérieurement, Boltanski n'a fait que très rarement usage de photographies prises par lui-même. Dans *Monument*, le fait que les photographies ne soient pas prises par Boltanski se couple à une deuxième négation, elles représentent toujours des personnes disparues. Les photographies utilisées se placent comme une mémoire matérielle de la personne disparue puisqu'elles sont la seule image qu'il en reste. Pourtant, elles ne représentent rien pour Boltanski personnellement et sont donc vides de sens. Elles perdent complètement leur valeur d'usage et puisqu'elles sont en noir et blanc, on peut voir que Boltanski opère un retour à la photographie véritablement belle. L'once de sarcasme disparaît, *Monument* ouvre une période qui s'assume pleinement dans le sérieux qu'elle peut avoir.

La figuration de l'oubli s'opère premièrement par le flou. Les photos sont agrandies pour être plus proches du format de la peinture par laquelle Boltanski avait commencé sa création artistique. Cette intention se retrouve déjà dans les *Compositions photographiques* « beaucoup plus grandes, d'un mètre de côté, qui se voulaient de vrais tableaux, dans la tradition des natures morte. »⁶¹. Le fait est que l'agrandissement entraîne inévitablement une « trame », laquelle est accentuée par les fils électriques des lampes. *Monument* est décrit de la sorte par Lynn Gumpert :

⁶¹ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, p. 121.

Les *Monuments* consistent en photographies placées dans de petits cadres en fer-blanc, et disposées en configurations abstraites souvent symétriques, autour desquelles brillent des ampoules électriques, fixées à même le mur.⁶²

Les lampes présentent les portraits photographiques de manière très ambivalente : la mise en lumière des portraits permet de leur donner une grande importance mais empêche en même temps leur lecture. Les ampoules à nue sont placées tout contre l'image et éblouissent autant qu'elles éclairent. À ceci s'ajoutent les fils des ces mêmes lampes qui sont délibérément placés devant l'image de façon à la fractionner. Lynn Gumpert évoque cette ambivalence, « des lampes de bureau [...] éclairent ces images déjà peu substantielles, les rendant encore plus éthérées. »⁶³. Les photos étant en noir et blanc et floutées par l agrandissement, les formes précises des visages disparaissent. La photographie ne présente plus une personne mais une silhouette, une présence. Lorsque Boltanski travaille avec ces photographies il dit avoir « l'impression de travailler avec des fantômes »⁶⁴, car en plus du fait que les personnes aient réellement disparu, leur image qui se pose comme une mémoire matérielle disparaît elle aussi. Même sans le contexte, toute l'esthétique rappelle la mort. Puisque les images sont en noir et blanc et les traits du visages sont indistincts, les photographies accentuent les contrastes, « en photographiant et en agrandissant leur visages, ils ressemblaient tous à des têtes de mort »⁶⁵.

En plus de ceci, Boltanski opère effectivement une décontextualisation complète des photographies. Les photographies proviennent de magazines tels que *Détective* ou de rubriques nécrologiques, que Boltanski présente toujours « sans les légendes »⁶⁶. Il se plaît ainsi à mettre sur un même plan les coupables et leurs victimes, qui ne sont pas différenciables par leurs seuls portraits, « sortis du contexte, le coupable et la victime étaient la même personne. »⁶⁷. Cet exemple n'est qu'un des problèmes émanant de l'absence de contexte. Normalement, lorsqu'une photographie est regardée, elle sert à la remémoration du souvenir, du moment où elle a été prise. C'est ce que Sartre appelle l'intention. La photographie comporte deux aspects, l'objet et l'image. En tant qu'objet elle est composée de papier et a une certaine taille, en tant qu'image elle est un portrait, un paysage ou autre. En partant de la photographie de quelqu'un, Sartre explique « Je regarde le portrait de Pierre. À

⁶² Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, p. 83.

⁶³ Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, p. 110

⁶⁴ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, p. 151.

⁶⁵ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, p. 172.

⁶⁶ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, p. 78.

⁶⁷ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, pp. 215-217

travers la photo je vise Pierre dans son individualité physique. La photo n'est plus l'objet concret que me fournit la perception : elle sert à l'image. »⁶⁸. Sartre développe ici un concept original, à savoir que la photographie ne devient une image qu'à partir du moment où on y projette une intention, tant que ce n'est pas le cas, elle reste toujours un objet. Pourtant, ce qui est véritablement visé dans la photographie n'est ni sa matérialité, l'objet, ni ce qu'elle représente, l'image. L'image disparaît au profit du souvenir, elle ne représente rien en elle-même car « si je perçois Pierre sur la photo, *c'est que je l'y mets* »⁶⁹. Ceci laisse voir l'ambivalence inhérente à la photographie, et à toute représentation, qui est toujours une relation entre présence et absence. La photographie est toujours le rappel d'un instant passé, réactualisé par le souvenir. L'instant en question est à la fois présent et non présent, ce que Sartre appelle un « "intuitif-absent" » car « la croyance dans l'image pose l'intuition, mais ne pose pas Pierre »⁷⁰. Ou encore, « si vive, si touchante, si forte que soit une image, elle donne son objet comme n'étant pas. »⁷¹. Par extension, l'objet et l'instant capturé par la photographie est immédiatement perdu en tant qu'il a été photographié plutôt que vécu. C'est la photographie qui prédomine lors du déroulement de l'événement alors même qu'elle n'a d'autre but que de servir ensuite à signifier cet événement. Enfin, n'étant interprétable que par l'intention, « une image ne saurait exister sans un savoir qui la constitue. »⁷² Derrière chaque image se trouve un savoir, par exemple dans le cas de Pierre, l'image ne renvoie pas à Pierre mais à Pierre connu à un certain moment donné « l'intention ne se borne pas, dans l'image à viser Pierre de façon indéterminée : elle le vise blond, grand, avec un nez retroussé aquilin, etc. »⁷³. Pour reconnaître Pierre sur la photographie, il faut nécessairement déjà connaître sa personne ou son image. Ce qui est flagrant chez Boltanski c'est que ce savoir nécessaire à la lecture de la photographie est inexistant. D'après le raisonnement de Sartre, elles ne sont plus une image mais seulement un objet. Boltanski suivra finalement cette idée jusqu'au bout lorsqu'il ira jusqu'à se détourner de l'image. Il explique ce changement du fait que « la photographie me gène aujourd'hui parce qu'elle représente trop quelqu'un. »⁷⁴. Pour éviter de trop représenter une personne en particulier, dans les séries ultérieures à *Monument*, les

⁶⁸ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, p. 47.

⁶⁹ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, p. 44.

⁷⁰ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, p. 34.

⁷¹ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, pp. 34-35.

⁷² Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, p. 116.

⁷³ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, p. 116.

⁷⁴ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, p. 242

personnes seront justement représentées par des objets, le plus souvent des vêtements, parfois des lits ou des draps. Cette objectivation de la personne achève tout le processus de décontextualisation. En enlevant l'image, Boltanski supprime la dernière possibilité de remémoration qu'il était possible d'y trouver. Les personnes disparues ne sont même plus représentées mais seulement signifiées par la présence de leurs vêtements. À cette objectivation s'ajoute enfin la masse. Les vêtements sont présentés, que ce soit dans les *Réserves*, *Le Lac des morts* ou *Personnes*, en très grand nombre, au point qu'ils forment une entité anonyme au sein de la multitude plutôt qu'une individualité. Au fur et à mesure du développement de son œuvre, Boltanski s'est progressivement détaché de l'humain au rythme de l'intensification de l'oubli.

3) La Recontextualisation : l'apparition du sacré

La décontextualisation des photographies opérée par Boltanski n'est pas qu'aporétique, elle est le terreau d'une recontextualisation à partir des codes esthétiques religieux.

Dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Benjamin pose la disparition de l'aura comme limite à la reproductibilité de l'art. Il commence par affirmer que « l'œuvre d'art a toujours été reproductive »⁷⁵, en prenant l'exemple du disciple copiant le maître mais « la reproduction technique de l'œuvre d'art constitue quelque chose de nouveau »⁷⁶, à savoir la reproduction hors de tout travail de la main. Avec la reproduction technique l'œuvre perd son unicité, ce qui la rend beaucoup plus facilement accessible mais amenuise ce que Benjamin appelle « l'aura ». Pour lui, « ce qui s'étiole de l'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique, c'est son aura »⁷⁷. Le cadre religieux mis en place par Boltanski permettra de contrer la perte d'aura inhérente à la photographie. Cette volonté de sacralité de l'œuvre apparaît notamment avec une nouvelle approche de l'exposition, à partir de 1985, qui découle de l'idée que « l'art devrait ressembler à l'expérience de traverser une église »⁷⁸. D'ailleurs Boltanski exposera directement dans des églises de manière à ce que la sacralité du lieu influe sur la façon d'appréhender les œuvres exposées. Lorsque l'exposition ne se trouve pas dans une église, il essaye d'en recréer l'ambiance « très fraîche et très

⁷⁵ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, p. 14.

⁷⁶ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, p. 15.

⁷⁷ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, p. 22.

⁷⁸ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, p. 159.

sombre »⁷⁹. Or, l'obscurité a justement une place très importante dans le sentiment du sacré.

Pour Otto, dans *Le Sacré* : « Chez nous en occident, il [le sacré] ne dispose à cet effet que de deux moyens directs et ces moyens, fait significatif, sont tous deux négatifs : ce sont *l'obscurité* et le *silence*. »⁸⁰, ce à quoi il ajoute que « l'obscurité doit être rehaussée par un contraste qui la rend encore plus sensible ; elle doit être sur le point d'effacer une dernière clarté. La pénombre seule est "mystique". »⁸¹. L'obscurité, ou tout du moins la pénombre, est quelque chose d'essentiel dans la présentation des œuvres de Boltanski, car il y a une volonté d'utilisation de la lumière comme matériau. La lumière, par le contraste entre le lieu d'exposition plongé dans la pénombre et l'éclat appliqué sur les œuvres, participe en grande partie au sentiment de sacralité. Et ce cadre permet que chaque photographie soit mise en lumière de façon à donner l'impression d'une auréole. Illustrant ainsi la position de Boltanski selon laquelle « chacun est pardonné, chacun est saint »⁸².

Cette recontextualisation des photographies selon une esthétique religieuse plonge immédiatement le spectateur dans une attitude de recueillement. *Monument*, présenté ainsi, s'apparente à un monument aux morts ayant pour ambition de faire revivre le souvenir des personnes qui s'y trouvent. Lesquelles, méritent toutes de ne pas être oubliées, qu'elles soient coupables, victimes ou anonymes. Finalement, la matérialité peine à faire perdurer le souvenir, le sacré y parvient quant à lui en imposant une attitude de commémoration. Le souvenir ne se trouve pas dans une mémoire matérielle mais dans une spiritualité.

III) Boltanski et la religion : le hasard

Chance, 2011.

Une longue bande de pellicule photographique tourne au sein d'un important circuit d'échafaudages. Le spectateur peut appuyer sur un bouton pour arrêter le défilement sur une des photographies de nouveau-nés. À ceci s'ajoutent deux panneaux numériques indiquant en temps réel le nombre de naissances et de morts sur terre.

⁷⁹ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, p. 159.

⁸⁰ Rudolf Otto, *Le Sacré*, p. 128.

⁸¹ Rudolf Otto, *Le Sacré*, p. 128.

⁸² *Ibid.* p. 154.

1) Le Hasard : le substitut athée de la volonté divine

Bien que Boltanski reprenne les codes esthétiques chrétiens afin d'insuffler un caractère sacré de commémoration à *Monument*, il n'est pas lui-même religieux. Sa relation avec la religion est compliquée⁸³ et il avoue : « je ne sais pas ce que c'est que d'être croyant »⁸⁴. C'est pourquoi Boltanski substitue le hasard à la foi.

Boltanski dit préférer croire au hasard, que ce soit dans la mort ou la vie. C'est ce qu'il présente avec son installation *Chance*. Dans cette installation des bandes de pellicules photographiques circulent à très grande vitesse à travers une structure en échafaudage labyrinthique. Les images projetées défilent donc tout aussi rapidement, sans qu'il soit possible de discerner quoi que ce soit, mais le spectateur peut agir sur l'œuvre et appuyer sur un bouton pour arrêter un instant le défillement de la bande. Du fait de la grande vitesse à laquelle les bandes défilent, il est impossible de choisir une image sur laquelle s'arrêter, le moment de l'arrêt est choisi entièrement au hasard. Une fois l'image stoppée, il est possible de voir que la bande est en fait entièrement constituée de photographies de nouveau-nés. Cet arrêt hasardeux sur l'image d'un nouveau né symbolise à la fois la naissance et la mort. En elle-même, puisqu'elle présente des images de nouveaux nés, et au vue de son titre, *Chance* semble symboliser la naissance avec tout ce qu'il y a d'hasardeux dans la constitution d'un être. Boltanski parle du fait qu'une personne aurait pu être complètement différente si elle avait été engendrée à quelques secondes de décalage⁸⁵. L'arrêt sur image peut s'apparenter à un acte de création du spectateur qui donne naissance à un des bébés parmi tous ceux présents dans l'installation. Cependant, lorsque *Chance* se comprend dans un aspect plus général du travail de Boltanski, elle peut tout aussi bien faire référence à la mort. Tout comme dans *Personnes* où la « grue aveugle » se fait « main de Dieu » et choisit de manière aléatoire, sans aucune considération morale, qui va mourir⁸⁶. « il n'y a aucun jugement moral, c'est purement et simplement inexplicable. »⁸⁷. *Chance* peut représenter la mort de nourrissons, le spectateur ne ferait alors plus un choix créateur mais destructeur, en arrêtant l'image il condamnerait le

⁸³ Son positionnement quant à la religion est compromis par le fait que son père soit un juif converti au catholicisme par conviction et que sa mère soit une chrétienne se présentant comme juive.

⁸⁴ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, p. 153.

⁸⁵ Laure Adler, Christian Boltanski, *Hors-champs*, 11:00.

⁸⁶ Laure Adler, Christian Boltanski, *Hors-champs* 10:00.

⁸⁷ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *op. cit.* p. 297.

nouveau-né. L'interprétation de *Chance* est des plus ambiguës quant aux notions de naissance et de mort, mais est limpide dans son utilisation du hasard. Que ce soit un acte de création ou non, le choix que fait le spectateur est avant tout aveugle. L'intérêt est ici que le choix n'est plus du fait d'une divinité, ou de quoique ce soit qui ressemble au destin. Avec des œuvres comme *Chance* et *Personnes*, Boltanski explique cette apparition de la mort de façon entièrement amorphe et athée. Tout comme dans *Monument*, Boltanski s'appuie sur les idées communes que le spectateur a de la religion mais ne fait pas une œuvre religieuse. Du moins l'œuvre ne se pose pas dans le contexte d'une religion particulière. Toutes ces œuvres invitent à la commémoration dans son acception la plus simple. Il s'agit de respecter et d'entretenir la mémoire des morts sans rien y ajouter. L'ajout de discours et de rite autour de la mort qui est le propre de la religion, est écarté. Mais si Boltanski supprime la religion au profit du hasard, il garde une certaine considération du sacré et fait une relecture intéressante du christianisme.

2) La Toussaint : l'égalité de tous devant la mort

Personnes, 2010.

Un immense tas de vêtements se trouve en dessous d'une pince mécanique qui descend les prendre, les remonte puis les relâche. La pince symbolise la main aveugle de dieu choisissant des êtres parmi tous ceux existants.

De cette omniprésence du hasard découle l'idée que tout le monde est égal devant la mort. Boltanski prêche donc une version très littérale de la doctrine chrétienne de la toussaint. Il emploie lui-même ce terme lorsqu'il affirme, « je suis un prêcheur. »⁸⁸, comme tous les autres peintres selon lui. Le hasard des événements implique qu'il n'y a pas de raison pour laquelle ou à cause de laquelle mourir. Chacun peut à tout moment mourir, et chacun vit avec cette épée de Damoclès de manière consciente. Il n'y a rien à faire contre ça, il n'y a rien de certain dans la vie si ce n'est le hasard. Cette thèse s'illustre notamment dans les œuvres utilisant des photographies des magazines *Detective*. Boltanski se joue du spectateur en présentant sur le même plan les photographies de criminels et de victimes, de manière à montrer que « l'enfant pur et gentil sera tué, la crapule survivra. »⁸⁹. Mais la commémoration qu'il met en place est universelle. De telle sorte que « ces *Monuments*, c'est la Toussaint, c'est-

⁸⁸ Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, p 172.

⁸⁹ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, p. 296.

à-dire l'idée que tout être est saint. »⁹⁰. C'est justement parce qu'il prend le parti de montrer tous les êtres sur un pied d'égalité qu'il est possible de dire qu'ils sont tous saints. Il ne s'agit pas de savoir comment ou pourquoi les personnes représentées sont mortes ni si elles méritent de l'être ou pas, l'important est juste de savoir qu'elles sont mortes. C'est la seule information qui est donnée, le spectateur est dès lors censé se tourner vers un devoir de mémoire afin de rendre hommage à ces défunts qui ne sont plus rien. C'est justement parce qu'ils ne sont plus rien qu'ils deviennent complètement purs et peuvent accéder à la sainteté. Le hasard, dogme athée sur lequel Boltanski s'appuie, tend finalement à accentuer la doctrine chrétienne de la Toussaint, de manière encore plus forte que le fait l'Eglise elle-même. Il cite « une sorte de religion à la saint François : "Tous égaux, tous semblables, tous aimables." »⁹¹. Ce qui laisse voir que Boltanski, bien qu'il ne soit pas religieux, parvient à utiliser, sans les modifier, si ce n'est en les accentuant parfois, les thèses religieuses. S'il n'est pas croyant, il se sent proche des autres problématiques chrétiennes également, surtout dans ce qu'elles ont de plus humain.

3) La Révolte chrétienne : la définition de l'humain par l'échec

Boltanski s'intéresse à la religion chrétienne en tant qu'elle est éminemment humaine grâce à la figure du christ. Que le christ soit avant tout un homme, la divinité ne venant finalement qu'à partir de la résurrection, fait que la religion chrétienne se tourne vers l'humain et la faiblesse.

La transsubstantiation est un concept aussi ambigu qu'intéressant dans les dogmes chrétiens. Lors de la transsubstantiation, la limite entre divinité et humanité est complètement supprimée. Le christ devient dieu tout en restant homme. Ce n'est d'ailleurs pas l'homme qui se fait dieu mais dieu qui vient en l'homme par le biais de Jésus. Le dieu chrétien, dans sa toute-puissance, fait donc finalement preuve d'humilité lorsqu'il se fait homme pour insuffler la foi. Boltanski dit évidemment apprécier « plutôt le Christ homme que le Christ Dieu »⁹². Toute la dimension humaine du christ se révèle évidemment lors de sa mort. Ce qui intéresse Boltanski c'est « le fait que le Christ ne meurt pas en gloire mais meurt comme un pauvre con. »⁹³. Cette disparition de la divinité au moment de la mort contribue à mettre en place

⁹⁰ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, p. 151.

⁹¹ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, p. 157.

⁹² Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, p. 154.

⁹³ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, p. 156.

l'idée de la Toussaint. Même le christ, pourtant fils de dieu, a dû subir le supplice de la mort et se fait l'égal de tous les humains. Il n'est alors pas différent des autres personnes se faisant crucifier pour leur crime, il n'est pas sauvé. Le salut ne vient qu'après la mort. L'intérêt de cette lecture de la chrétienté pour le travail de Boltanski est de mettre en place une « religion de la faiblesse », « C'est la glorification de tous ce que nous avons de plus pauvre, de plus faible »⁹⁴. Avant d'être christ, criminel ou victime, chacun est avant tout humain et égal devant la mort. Du fait qu'il n'est pas possible de lutter contre le temps, résulte qu'il n'est pas possible non plus de lutter contre la mort. Or, pour Boltanski, la religion chrétienne dépeint justement cette volonté, foncièrement humaine, de lutte contre le temps et la mort. Toute cette pensée autour du christianisme que développe Boltanski peut se résumer de la sorte :

« Ce que je pense c'est qu'il y a un maître du temps, un maître de la vie et de la mort : on peut l'appeler Dieu ou le hasard. Il n'a aucun lien avec nous et rien ne nous permet de comprendre son agissement, [...] La beauté d'être homme, c'est d'essayer de se révolter contre cette fatalité, contre ce Dieu. Mais naturellement on ne peut pas vaincre Dieu... Donc, être humain c'est se battre contre cette fatalité tout en sachant qu'elle ne peut pas être vaincue. »⁹⁵

Ici, dieu et le hasard sont confondus pour ne plus qu'être deux manières différentes de nommer la fatalité du temps. Fatalité contre laquelle Boltanski s'est toujours révolté, depuis *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance*. Mais toute résistance est inutile. C'est ce que le christianisme veut montrer lorsqu'il met à mort son prophète. La résurrection fait entrevoir l'espoir de réussir cette révolte, sans que jamais cela ne se fasse réellement. Dans la plupart des œuvres, classiques et contemporaines, c'est justement cette capacité qu'a l'humain de lutter contre des forces plus puissantes et intangibles qui font son essence. Que ce soit dans la doctrine du christianisme ou de Boltanski, ce qui définit l'humain c'est la lutte désespérée. En expliquant sa façon de comprendre la chrétienté, Boltanski donne à voir la raison de l'échec de son œuvre. Comme le souligne Christophe Boltanski, Christian a toujours été intéressé par cet échec « Il livrait des batailles perdues d'avance. [...] Il aimait l'idée du ratage. De la fragilité de l'existence. De l'impossibilité de sauver ce qui a été »⁹⁶. Son travail est un éloge par la faiblesse, de l'humanité. En montrant la lutte contre le temps, la faillibilité de la mémoire, l'égalité devant la mort, Boltanski dresse un portrait complet de l'humanité, dans ce qu'elle a de plus « pauvre » mais de manière élogieuse. Finalement c'est sans doute parce qu'il n'y a rien à comprendre à propos de la fatalité du temps qu'il est

⁹⁴ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, p. 157.

⁹⁵ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, p. 296.

⁹⁶ Christophe Boltanski, *La Cache*, p. 306.

impossible de lutter contre. À partir de là, Boltanski entame une nouvelle possibilité de lutte par la création de croyances. S'il n'y a que le hasard, il n'y a rien à faire alors que s'il y a une divinité ou un destin, il est possible de lutter contre quelque chose de plus tangible. Il vaut mieux qu'il y ait quelque chose d'invraisemblable plutôt que rien du tout, car il n'est pas possible de lutter contre le rien. Ce processus de création à partir du rien est précisément celui des mythes.

Le Mythe

I) L'Exposition : le détournement vis-à-vis de la matérialité

1) L'Œuvre comme partition : la possibilité de refabrication

Le second tournant dans l'œuvre de Boltanski, après celui de l'installation, est le détournement vis-à-vis de la matérialité. Du fait de l'adaptation de son travail au lieu de l'exposition, ses œuvres sont nécessairement devenues éphémères. À chaque présentation, les œuvres restent les mêmes car le langage pictural ne change pas, ce sont toujours les mêmes photographies, le même type de lampes, mais elles changent de disposition. Comme le lieu d'exposition est repensé pour transmettre l'émotion voulue, les installations doivent elles aussi se changer pour s'y intégrer au mieux et ne pas le perturber. Une volonté naissante de Boltanski est celle de faire une œuvre absolue qui intègre le spectateur. Avec des expositions comme *Monumenta*, Boltanski cherche à ce qu' « on [ne soit] plus "devant" quelque chose mais "à l'intérieur" de quelque chose, à l'intérieur de l'œuvre »⁹⁷. Dans *Monumenta* la dimension de spectacle de l'œuvre est accentuée, et comme tout spectacle, l'œuvre présentée est éphémère, elle ne dure que le temps de l'exposition, et doit être rejouée pour continuer à exister. Comme dans l'exemple de la pièce musicale : « Je considère de plus en plus que mes œuvres sont comme une partition musicale, que je les "joue", et que les expositions sont autant de ré-interprétation. Je les transforme en les jouant. »⁹⁸. Malgré les différentes interprétations, une pièce musicale demeure toujours la même malgré les changements subis, ce principe est identique chez Boltanski. « chaque œuvre est un opéra dont le bâtiment est la musique ».

2) L'Éphémère de l'œuvre : l'adaptation au lieu d'exposition

Dans la musique se trouvent les besoins de réinterprétation et de jeu pour exister. L'œuvre musicale est en grande partie éphémère ; elle existe le temps de la représentation puis

⁹⁷ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, p. 293.

⁹⁸ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, p. 251.

disparaît jusqu'à la prochaine. Selon Boltanski « soixante à soixante-dix pour cent des œuvres que je fais sont détruites »⁹⁹. Le détournement vis-à-vis de la matérialité apparaît avec la présentation variable des œuvres et se continue par la notion d'éphémère de l'œuvre. Ne s'étant jamais présenté comme un artiste conceptuel, Boltanski finit tout de même, avec sa nouvelle approche, par dire que « ce n'est pas l'objet qui compte mais l'idée, et l'idée peut être réactivée. »¹⁰⁰. Il y a, bien sûr, toujours une approche très expressionniste, mais l'œuvre en elle-même, en tant qu'objet matériel n'a plus aucun intérêt.

Alors que le besoin d'œuvre cherche la transmission d'objets matériels immuables, Boltanski choisit, depuis quelques années de ne plus transmettre d'objet. Ce qui peut être, regrettablement, expliqué parce que dans la mesure où il a vieilli, Boltanski développe une nouvelle approche de son travail par analogie avec sa nouvelle approche de la mort. Il se détourne de plus en plus du sujet de *la* mort pour parler de *sa* mort. Il n'y a donc plus cette tentative de capture du temps maintenant qu'il se trouve à une période de sa vie où le temps l'a ratrapé. C'est pourquoi ses dernières œuvres entreprennent le parcours du mythe.

II) *Les Dernières années de C.B. : les œuvres mythiques*

Les Archives du cœur, 2008.

Œuvre permanente se situant sur l'île de Teshima au Japon. À l'intérieur du bâtiment, en plus d'une installation dans la salle principale, il est possible d'écouter n'importe quel battements de cœur que les visiteurs ont fait enregistrer au cours des expositions de Boltanski ou de faire enregistrer le sien. Tous les battements de cœur recueillis sont archivés ici.

1) Le Récit : la soumission de l'œuvre matérielle à son histoire

Le mythe était déjà relativement présent chez Boltanski, notamment avec la mythologie personnelle. Le mythe était au départ une façon de refabriquer des souvenirs, de s'inventer une vie dans laquelle le vrai et le faux étaient indistincts. Avec ses dernières œuvres où l'important est de transmettre une idée plutôt qu'un objet, une nouvelle approche du mythe apparaît. Pour transmettre quelque chose par une idée hors de l'objet, Boltanski crée des

⁹⁹ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, p. 261.

¹⁰⁰ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, p. 251.

œuvres mythiques. Les œuvres ne se contentent plus seulement de traiter de la mémoire et du mythe mais sont en elles-mêmes des mythes, et de ce fait n'existent que dans la mémoire. Une des dernières œuvres de Boltanski, *Les Dernières années de C.B.*, est très représentative de tout ce que Boltanski expérimente avec ses œuvres mythiques. Il est tout d'abord nécessaire d'en narrer la genèse car il est intéressant de remarquer que l'œuvre n'est pas compréhensible sans l'histoire qui l'accompagne. Boltanski a rencontré un collectionneur tasmanien, David Walsh, qui a construit sa fortune aux jeux. Il se présente lui-même comme l'homme le plus chanceux du monde. Boltanski l'a donc surnommé le diable de Tasmanie, « parce que seul le diable peut vaincre le destin »¹⁰¹, et a fait un pacte avec ce diable. Depuis 2010 et jusqu'à la mort de Boltanski des caméras filment en permanence son atelier. Tant que Boltanski restera en vie les vidéos seront seulement visibles dans une grotte au milieu du désert de Tasmanie où elles sont retransmises en direct. Au moment de la mort de Boltanski, Walsh pourra disposer de toutes les bandes qui ont été enregistrées et les utiliser comme il le souhaite. Mais là où réside véritablement le pacte c'est dans le pari qu'ont fait Boltanski et Walsh. Ce pari concerne la date de la mort de Boltanski. En fait, l'œuvre a été vendue en viager, c'était alors à Walsh de parier sur la date de mort de Boltanski, qui lui avait donné huit ans à vivre¹⁰².

Ce qui est important c'est que cette œuvre dépend entièrement des protagonistes qui l'ont fait naître, « Cette œuvre ne pouvait se faire qu'en Tasmanie et seulement avec cet homme-là »¹⁰³. L'œuvre dans sa matérialité n'a que peu d'intérêt, elle n'est qu'une retransmission de ce qu'il se passe dans l'atelier de Boltanski, or il avoue lui-même qu'il y est de moins en moins et que quand il s'y trouve il n'y travaille pas beaucoup. C'est la première fois que l'œuvre est vraiment indissociable de son histoire. Cette nécessité de connaître la genèse de l'œuvre se couple à son inaccessibilité géographique qui fait qu'elle est difficilement connaissable dans sa matérialité. *Les Archives du cœur* fonctionnait sur le même principe d'inaccessibilité de l'œuvre. Celle-ci se trouve en effet sur une île du Japon où il est nécessaire de prendre deux avions, une voiture et deux bateaux pour s'y rendre. Ceci car « le fait que ce soit extrêmement loin, difficile à trouver [...] m'intéresse parce qu'il y a une notion de pèlerinage. »¹⁰⁴. Le pèlerinage est quelque chose d'important dans la démarche mythique de Boltanski car ne reste

¹⁰¹ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, p. 302.

¹⁰² L'œuvre date de 2010, l'issue du pari est donc encore inconnue.

¹⁰³ *Ibid.* p. 302.

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 301.

de ses œuvres inaccessibles que ce qu'il en dit. Si elles étaient plus directement accessibles, elles n'auraient pas de statut particulier et l'histoire ne se substituerait pas aux œuvres. Pourtant, il est très important pour Boltanski que l'œuvre existe réellement avant de fonder le mythe. Le mythe est une tentative d'explication par le récit d'une chose incomprise. Ici, ce qu'il faut expliquer c'est l'œuvre, qui existe. Son existence n'est pas niée, mais elle dépend exclusivement de la transmission de la parole de Boltanski. La volonté d'aller voir l'œuvre peut être considérée comme un pèlerinage qui s'apparente au voyage religieux jusqu'à un monument, une relique, dont l'histoire est connue de tous mais que peu de gens ont vu. Il y a une envie de vérifier l'existence du mythe dans le pèlerinage ; or dans le cas des *Archives du cœur*, le pèlerinage est tout à fait justifié, une fois sur place il est possible d'écouter l'intégralité des battements de cœur enregistrés au fur et à mesure des expositions de Boltanski. À la différence de *Les Dernières années de la vie de C.B.*, *Les Archives du cœur* est compréhensible par sa seule matérialité. L'idée d'une île aux morts est rendue par le fait qu'il ne reste que les battements de cœur des personnes qui, à terme, sont condamnées à mourir. De plus, toute la symbolique du battement de cœur comme chose la plus intime d'une personne est explicite. C'est tout le contraire dans *Les dernières années de C.B.* qui est indissociable de son histoire. Sans l'idée d'un pacte avec le diable, l'œuvre perd son élément essentiel, qui ne peut être transmis que par la parole de Boltanski. À l'inverse des œuvres présentées dans les expositions, les œuvres mythiques de Boltanski sont « permanentes mais plutôt virtuelles et relativement cachées. »¹⁰⁵. L'éphémère n'est plus dans la matérialité de l'œuvre et ses différentes présentations mais dans les multiples façons de conter son histoire.

2) La Parole : la transmission du mythe

Tout ce que transmet Boltanski sur sa vie et son œuvre, qui se confondent, passe par la parole. Il rejoint alors l'idée de Barthes selon laquelle « le mythe est une parole »¹⁰⁶ et « un système de communication, c'est un message. On voit par là que le mythe ne saurait être un objet, un concept, une idée »¹⁰⁷. Ceci explique le paradoxe du travail de Boltanski qu'il décrit lui-même de la sorte « c'est une chose ambiguë, parce que je ne travaille presque que sur la

¹⁰⁵ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, p. 301.

¹⁰⁶ Roland Barthes, *Mythologies*, p 211.

¹⁰⁷ Roland Barthes, *Mythologies*, p 211.

relique, et en même temps mon discours, ma pensée est que l'objet n'a pas d'importance et que c'est l'idée qui importe. »¹⁰⁸. Selon la définition de Barthes, il est posé de façon claire et définitive que l'objet n'a pas d'importance dans le mythe, pourtant, lui-aussi fait une mythologie sur fond d'objets du quotidien. Cependant ce n'est pas l'objet en lui-même qui est important dans le mythe mais le message qu'il véhicule. C'est pour cela que Boltanski évoque la relique qui n'a pas d'intérêt en soi. Elle n'est qu'un outil du religieux servant au culte. Elle n'existe que dans un cadre religieux défini, c'est pourquoi elle parvient aussi aisément à fonder le mythe.

Ce qui est sans doute le plus important dans la transmission par la parole mythique c'est qu'il est toujours possible de rejouer le récit autour de l'œuvre. Comme le mythe se transmet oralement, il est soumis aux mêmes changements que le souvenir. Cette particularité qu'a le mythe de pouvoir être modifié est montrée par Detienne qui ira jusqu'à condamner l'écriture dans la transmission du mythe, « Une civilisation de la mémoire devient totalement amnésique sous l'effet du poison le plus violent : l'Écriture d'une religion sûre de la vérité enfermée dans un livre, le sien. »¹⁰⁹. Le point de vue de Detienne est étonnant car l'écriture est à priori bénéfique pour la tradition qui ne risque plus d'être oubliée. Mais cela est pour lui moins important que l'effet néfaste, à savoir la destruction de toute tradition orale. Detienne rejoint Platon dans la condamnation de l'écriture, mais son raisonnement n'est pas exactement le même. Le fait est que la tradition orale est très différente de la tradition écrite, le propre de la tradition orale est d'être changeante, de pouvoir s'adapter au fur et à mesure de l'évolution de la communauté. Par exemple, *L'Odyssée* est comprise comme « produisant des récits qui ne cessent de se transformer »¹¹⁰. La transformation successive du discours au fur et à mesure des répétitions fait également partie intégrante des œuvres mythiques de Boltanski. En adoptant ce principe de transformation du récit, il continue son travail autour de la mythologie personnelle. Tout comme dans la façon de présenter ses souvenirs, le plus souvent sous des artifices, chaque histoire comporte plus ou moins de vérité, jusqu'à ce que le vrai et le faux soient indiscernables. Ses œuvres mythiques ont le même statut que ses souvenirs refabriqués. Ici se retrouve également la thématique de la mémoire, notamment collective. La façon dont

¹⁰⁸ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, p. 255.

¹⁰⁹ Marcel Detienne, *L'Invention de la mythologie*, p. 62.

¹¹⁰ Marcel Detienne, *L'Invention de la mythologie*, p. 54.

Boltanski transmet ses œuvres mythiques est identique à la façon dont les anciennes peuplades conservaient leur histoire « qui n'avait nul besoin de l'écrit pour se faire ou pour se dire, car elle trouvait dans la mémoire partagée de tout groupe humain à la fois ses principes d'organisation et ses modalités d'apprentissage. »¹¹¹

III) Platon : le rapport entre les mythes platoniciens et boltanskiens

Théâtre d'ombre, 1984.

Une source lumineuse centrale projette l'ombre de petites silhouettes en fer, accrochées en mobile, sur les murs de la salle d'exposition plongée dans l'obscurité. Des ventilateurs mettent en mouvement le mobile.

1) Ombres : le mythe de la caverne

L'aspect mythique des œuvres comme *Les Dernières années de C.B.* ou les *Archives du cœur*, vient en grande partie de leur inaccessibilité. Ce changement de perspective dans le processus créatif de Boltanski peut s'expliquer par une nouvelle focalisation du propos. À la différence des œuvres antérieures qui traitaient de la mort, les œuvres mythiques se centrent sur la mort de Boltanski lui-même. Dans la mesure où les mythes permettent une illustration des phénomènes inconnus, donner une dimension mythique à sa mort peut permettre de mieux l'appréhender. Là où la mort d'inconnus était présentée telle quelle, la mystification de sa propre mort est une sorte de repoussement de l'inévitable. La mort est toujours synonyme d'oubli chez Boltanski, il est donc évident qu'en faisant des récits mythiques il cherche à pallier au problème de l'oubli. Dans cette façon de répondre à sa propre mort par le mythe, Boltanski reproduit remarquablement le processus platonicien dans *Phédon*. L'approche mythique de Boltanski est en fait très similaire à celle de Platon.

Avant toute étude plus approfondie, Boltanski peut être rapproché du mythe platonicien avec sa série d'œuvres : *Ombres*. Ces œuvres ayant la particularité d'utiliser l'ombre comme matériau premier, elles correspondent évidemment au mythe platonicien de la caverne. Ce

¹¹¹ Marcel Detienne, *L'Invention de la mythologie*, p. 73.

rapprochement peut être effectué autant en ce qui concerne l'esthétique que la problématique. Le mythe de la caverne, s'il est encore besoin de le résumer, présente des hommes enchainés au fond d'une caverne qui ne voient passer que des ombres d'objets réels. Puisque ces ombres sont leurs seules connaissances du monde, ils pensent avoir affaire à des objets réels. Le principe de *Ombres* est à peu près identique. La seule chose que le spectateur peut voir, ce sont les ombres que projettent des petites silhouettes en fer. Les petites statues qui projettent leurs ombres sont d'ailleurs déjà représentées de manière très simple, seulement par leur silhouette en deux dimensions. Comme ce sont les ombres qui emplissent la pièce, cette œuvre n'est pas vraiment matérielle. Les silhouettes ne font que quelques centimètres de haut et ne sont quasiment pas visibles par rapport à leurs ombres. L'ombre a d'ailleurs été choisie, entre autres, pour sa possibilité d agrandissement. Cette prédominance de l'ombre sur la matière fait de *Ombres* une des premières œuvres où Boltanski expérimente l'immatérialité et donc l'éphémère de l'œuvre. L'œuvre se constitue à partir de sa source lumineuse centrale. Plutôt que de plonger la salle dans le noir complet, Boltanski présente *Ombres* dans une faible lumière tamisée qui « semble être sur le point de disparaître ».

Cette utilisation de la lumière s'appuie sur représentation courante des esprits sous forme d'ombres. L'esprit, quand il est compris au plus proche de l'âme, possède toujours un caractère ambigu. Il est à la fois indéniablement présent et indéfinissable. Sa matérialité est d'ailleurs souvent mise en question, que ce soit dans les thématiques anciennes ou les sciences modernes. La nature de l'esprit est une question omniprésente car, comme nous le verrons avec *Ménon*, elle répond au problème de la vie après la mort. Accepter l'existence d'un esprit supra-corporel, c'est attester de la possibilité de sa survivance par-delà la mort biologique. L'ombre, en tant qu'esprit, ne représente pas seulement la mort et mais aussi la renaissance.

L'ombre fait dans un premier temps référence à la mort lorsqu'elle est étudiée au sein du langage pictural de Boltanski. Par ailleurs, comme l'illustre le mythe de la caverne, l'ombre ne permet pas d'accéder à l'objet véritable. Elle n'est qu'une transcription approximative. De tout ce qui constituent les particularités vis-à-vis des autres objets, ne reste qu'une forme vague et monochrome. Dans *Ombres*, l'effacement intervient plus radicalement par la représentation première qu'est la silhouette. Dans le mythe de la caverne, les prisonniers voient les ombres de véritables objets, avec *Ombres*, les spectateurs voient seulement les ombres d'une silhouette. *Ombres* va plus loin dans l'artifice en effectuant un double

effacement. Même en se détournant des ombres il n'est pas possible de retrouver l'objet ou l'individu premier.

La renaissance se retrouve quant à elle dans l'esthétique du rituel. Si *Monument* reprend les codes chrétiens, *Ombres* se rapproche plutôt du chamanisme, notamment dans sa scénographie. La source lumineuse est placée au centre des silhouettes de sorte que les ombres esquissent une danse en ronde autour d'un feu central. Cette vision correspond bien à celle que nous pouvons nous faire des rituels primitifs. Le but avéré de ces rituels étant l'invocation des esprits. C'est-à-dire le mythe, car tout l'aspect cérémoniel sert à le rappeler. L'idée est que rappeler le mythe dans lequel évoluent différents esprits et divinités, les fait renaître le temps de la remémoration. Les cérémonies mythiques donnent à voir les esprits en rappelant et invoquant leur présence, comme le fait finalement *Ombres*. C'est sans doute l'œuvre qui aborde le mythe dans sa dimension la plus empiriste, en reconstituant son cérémonial plutôt que son processus de transmission orale.

Mais là où *Ombres* rejoint sans doute le plus le mythe de la caverne c'est dans la position des spectateurs ; complètement extérieurs à l'œuvre. À l'opposé des œuvres totales comme *Personnes* où le spectateur est à l'intérieur de l'œuvre, dans *Ombres*, il n'a même pas accès à la pièce où se trouve l'œuvre. Le spectateur, lorsque l'œuvre n'est pas totale, est toujours extérieur à ce qu'il contemple, cela va de soi. Cependant avec *Ombres* la position d'extériorité du spectateur est accentuée. Tout comme les hommes enchainés n'ont pas accès au monde réel, les spectateurs ne voient l'œuvre que par l'équivalent de trous de serrures. « Les spectateurs, tenus à distance, ne pouvaient regarder les ombres que de la porte d'entrée ; lors des versions postérieures ce serait par de petites ouvertures »¹¹². L'appréciation de l'œuvre est alors extrêmement entravée dans la mesure où elle ne se dévoile pas en son entier. La seule chose vraiment visible est la ronde des ombres, il serait alors concevable de considérer ces ombres comme faisant l'œuvre. Mais à la lumière du mythe platonicien, les ombres ne sont qu'un simulacre. Elles peuvent aussi bien être comprises comme un simple effet de l'œuvre, qui serait seulement le dispositif de projection. Il est compliqué de savoir quel élément est constitutif de *Ombres*, car Boltanski choisi de faire disparaître la partie matérielle de l'œuvre.

¹¹² Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, p. 80.

Le problème vient en fait de savoir si les ombres, définies par leur immatérialité suffisent à constituer une œuvre, là où elles ne parviennent pas à représenter la réalité pour Platon.

Avec cette série d'œuvres, il est possible d'entamer un premier rapprochement entre l'usage du mythe de Boltanski et de Platon. Même si la comparaison passe premièrement par une considération esthétique entre *Ombres* et le mythe de la caverne, il apparaît qu'elle peut être approfondie dans une approche théorique. *Ombres* rejoint les questionnements du mythe platonicien autour de la vérité et de la fausseté des choses. Boltanski questionne le statut de l'œuvre, comme Platon questionne celui du réel. L'aspect le plus important de la réunion de ces mythes demeure dans l'usage qui en est fait. Le contexte d'apparition du mythe chez Boltanski et Platon est identique. Chacun des deux a recours au mythe pour pouvoir concilier son parcours réflexif avec l'idée déplaisante de la mort incarnée.

2) La Moralisation de l'oubli : divergence de point de vue entre l'artiste et le philosophe

a) La Réincarnation de l'âme : l'oubli comme déchéance

Les problématiques de Boltanski et Platon peuvent aisément se joindre autour de la représentation de l'oubli qui est à chaque fois associé à la mort. Boltanski se fonde sur l'histoire pour faire cette association, Platon sur la mythologie.

La mémoire et l'oubli jouent un rôle important dans le mythe de la survivance des âmes décrit par Platon dans *Phédon*. Ce mythe explique la façon dont les âmes détachées du corps accèdent à la vérité et que toute découverte est une réminiscence de ce que l'âme a vu lorsqu'elle était entièrement libre. La réminiscence est un concept important dans le système platonicien puisqu'il se couple à la thèse de l'existence du *lieu des idées*. Un endroit hors du monde matériel, dans lequel l'âme se rend lorsqu'elle n'est plus retenue dans le corps. Toutes les âmes ont ainsi accès à la vérité mais pour qu'il y ait une réminiscence, qui est fondamentale dans la réflexion philosophique, il faut partir d'un oubli originel. Platon insiste toujours sur ce point de départ qu'est l'oubli. La survivance des âmes fonctionne de manière cyclique, il y a toujours un retour de l'âme. Après avoir été incarnée, l'âme effectue un retour vers le lieu des idées et depuis ce lieu des idées elle retourne toujours dans un corps matériel. Il n'y a pas véritablement de nouveauté mais seulement une alternance entre l'oubli et le

souvenir. En revanche, le statut de l'oubli est plutôt péjoratif chez Platon car bien qu'il soit nécessaire à la remémoration, il serait préférable qu'il n'advienne pas du tout.

Dans *Phèdre*, Platon condamne ouvertement l'oubli en expliquant qu'il est une manière de punir ceux qui ont mal agit. Lorsque l'âme qui appartenait à une personne n'ayant pas accédé à la contemplation est jugée avant sa réincarnation, Platon explique que « gorgée d'oubli et de perversion [...] une loi interdit qu'elle aille s'implanter dans une bête à la première génération. »¹¹³. L'oubli est ici compris comme un manque plutôt qu'une opportunité. La remémoration durant la vie humaine est essentielle pour l'âme, sans quoi elle ne pourra se réincarner dans un corps humain. L'âme qui n'aura effectué qu'une part minime de réminiscence sera réincarnée en un être moins préférable, à l'exemple d'un sophiste. Le retour à la vérité par la réminiscence est ce qui permet à l'âme de se détacher du corps que Platon décrit comme un tombeau¹¹⁴. Plus précisément le tombeau de l'âme car chaque incarnation se fait par l'oubli et donc la mort de la vérité ancrée en l'âme.

L'oubli, tel qu'il est jugé dans *Phèdre*, est on ne peut plus péjoratif. Boltanski, de son côté, se contente de représenter l'oubli. Il choisit simplement de le figurer, ce qui permet de mieux le comprendre mais surtout de lui accorder sa dimension la plus émotive, de nostalgie ou de regret. Comme cela peut souvent se voir dans les domaines artistiques, la mélancolie, qui est la complaisance de la nostalgie et ses regrets, peut avoir un caractère bénéfique lorsqu'elle est utilisée à bon escient. Platon quant à lui, ne cherche pas à explorer l'émotivité de l'oubli, il ne fait que le condamner conceptuellement. De manière évidente, l'artiste et le philosophe ne cherchent pas la même fin dans leur objet d'étude commun. L'oubli se dote chez Platon d'une valeur morale qu'il n'a pas chez Boltanski. En couplant ces deux recherches sur l'oubli, il est donc possible d'en extraire des conclusions dans ses aspects les plus divers.

L'oubli tend à appeler le ressouvenir chez Platon. Et au-delà de la réminiscence, c'est la mémoire qui est le seul moyen de contrer l'oubli de manière définitive. Cette prédominance de la mémoire se voit dans le reproche que Platon fait à l'écriture. Selon lui, cet art produira l'oubli dans l'âme de ceux qui l'ont appris, parce qu'ils cesseront d'utiliser leur mémoire : mettant, en effet, leur confiance dans l'écrit, c'est du dehors, grâce à des empreintes étrangères, et non du dedans, grâce à eux-mêmes, qu'ils feront acte de remémoration ;¹¹⁵

¹¹³ Paton, *Phèdre*, 248c.

¹¹⁴ Paton, *Phèdre*, 250c.

¹¹⁵ Paton, *Phèdre*, 275a.

Ceci semble rejoindre l'analyse de la marque bien qu'encore une fois la marque est un simple outil qui n'est pas moralisé chez Hobbes. Mais ceci s'explique par un point de vue différent, car pour Hobbes, la marque est faite en amont de l'oubli. C'est donc le processus inverse de la remémoration. Platon ne considère pas non plus l'évolution de la lecture que proposait Bergson. Pour Platon, la lecture appelle directement l'oubli car l'apprentissage doit se faire de manière interne par la remémoration et non pas externe.

Dans cet usage de la marque, Platon et Boltanski se distinguent finalement. Boltanski utilise la marque pour montrer la malléabilité du souvenir. En ceci il estime que la marque est nécessaire pour retrouver le souvenir originel. C'est l'oubli, plutôt que la remémoration qui est l'inévitable chez Boltanski. Alors que Platon n'use que de la dualité entre l'oubli et la remémoration sans considérer la transformation du souvenir. De là vient sans doute sa moralisation de ces deux notions. Mais cette vision hautement péjorative de l'oubli peut s'expliquer par les mythes classiques sur lesquels Platon s'appuie parfois.

3) L'Oubli comme mort : union du mythe classique, philosophique et artistique

Dès la *Théogonie* d'Hésiode, l'oubli est considéré comme un mal par opposition à la mémoire qui est une vertu. Platon s'appuie de manière évidente sur cette référence des plus classiques dans son étude de l'oubli. Dans sa généalogie divine, Hésiode présente Oubli, qui est la progéniture de Lutte, au sein d'une fratrie rassemblant « Discordes, Mensonges, Discours, Joutes Verbales, Mauvaise Législation et Désastre »¹¹⁶ pour n'en citer que quelques uns. Il est assez étonnant de voir figurer l'oubli au sein de tous ces maux, visiblement bien plus grands. Pourtant, il est tout juste deuxième dans la longue énumération que constitue la progéniture de Lutte, ce qui montre toute son importance. Cette position prédominante permet de mieux comprendre pourquoi l'oubli possède de tels frères et sœurs. S'il n'est apparemment pas en lui-même aussi néfaste que les autres, il peut par contre très bien, en tant que frère ainé, en être la cause. L'oubli serait la cause de la discorde, du mensonge et autres. De manière assez triviale, il est par exemple possible de dire que la discorde résulte d'un oubli de pardon ou que le mensonge provient d'un oubli de la vérité.

¹¹⁶ Hésiode, *Théogonie*, v. 229-230.

Seulement, si l'oubli peut être considéré comme la cause de ces malheurs, il n'y a pas pour autant de véritable raison à en faire l'égal, puisqu'à l'inverse des autres, il n'est pas volontaire. Ce qui fait que l'oubli est associé à ces maux, c'est avant tout la position privilégiée de la mémoire dans la mythologie grecque. La mémoire y est synonyme de vertu, représentée sous les traits d'un vieillard à la grande sagesse : « on nomme ce vieux en raison du fait qu'il est infaillible et bienveillant, et que, les lois divines, il ne les oublie pas, mais les desseins qu'il connaît sont justes et bienveillants. »¹¹⁷ Mnemosyne, déesse représentant la mémoire est d'ailleurs la seconde compagne de Zeus avec laquelle il engendre les Muses.¹¹⁸ La mémoire est ici bénéfique simplement parce qu'elle empêche d'oublier les « lois divines ». Ce constat fonde sans doute la thèse de Platon selon laquelle nul ne fait le mal volontairement mais seulement par ignorance. La représentation de l'oubli dans la mythologie grecque ne correspond pas à l'interprétation amorale qu'en propose Boltanski. Par contre, les deux se rejoignent lorsque la mythologie identifie l'oubli à la mort.

Léthé est l'un des trois fleuves menant aux enfers qui a la particularité de faire tout oublier à celui qui en boit l'eau. Cette présence de l'oubli au sein de l'enfer est interprétée de différentes façons. L'oubli peut parfois être bénéfique lorsqu'il fait oublier les malheurs rencontrés durant la vie. Mais il est aussi nécessaire de boire de cette eau avant de sortir des enfers. Tout mort ayant purgé sa peine et désirant se réincarner doit boire l'eau du Léthé pour oublier sa vie passée. Puisque la mythologie propose une survivance des âmes, c'est l'oubli et non la mort qui est une véritable fin. Paradoxalement, un mort n'ayant pas encore bu l'eau du Léthé existe encore, mais sa réincarnation qui exige l'oubli de sa vie passée est une mise à mort. La mort biologique n'est pas vraiment la mort de la personne. L'importance de se souvenir des morts se voit notamment dans le chant XI de *l'Odyssée* dans lequel Ulysse se rend aux enfers et y rencontre de nombreuses personnes défuntas qui s'entretiennent avec lui. La première personne qu'il rencontre est Elpénon, un de ses compagnons qui est mort sans que quiconque ne s'en aperçoive. Or, la seule chose que demande Elpénon est que sa mort soit reconnue et qu'Ulysse commémore son souvenir de manière à ce qu'il puisse être accepté par les dieux¹¹⁹. Cette scène montre clairement le rapport indéfectible qu'entretiennent l'oubli et la

¹¹⁷ Hésiode, *Théogonie*, v. 235-236

¹¹⁸ Hésiode, *Théogonie*, v. 915.

¹¹⁹ Homère, *L'Odyssée*, chant XI, v. 71-78.

mort. Le souci qu'ont les défunts n'est pas d'être physiquement mort mais de s'assurer de la perdurance de leur souvenir. La mythologie grecque offre une illustration de la thèse de Boltanski qui pose l'oubli comme dernière et véritable mort. Dans les deux cas, lorsque l'oubli se superpose à la mort, celle-ci s'accomplit réellement et de manière immuable.

a) *Phédon* : le mythe consolateur de la mort incarnée

Platon, en tant que précurseur de la philosophie, s'attache toujours à construire des concepts plutôt que de réfléchir sur un objet en particulier. Ce fait est notamment visible quand Socrate reproche à Ménon de lui présenter une « essaim de vertus » alors qu'il lui a demandé ce qu'était *la vertu*¹²⁰. Pourtant, lorsqu'il s'agit de traiter de la mort au seuil de la condamnation de Socrate, Platon aura recours au mythe. Il ne parviendra pas à complètement généraliser le concept comme il le fait d'habitude. Socrate nous apprend que tout sage ne doit craindre la mort car « ceux qui pratiquent la philosophie au droit sens du terme s'exercent à mourir et craignent moins que personne d'être morts. »¹²¹. Pourtant, Platon couple de manière fort étonnante l'idée de la survivance des âmes à ce raisonnement. En effet, si le philosophe n'a pas à craindre la mort, pourquoi y aurait-il besoin d'un mythe consolateur comme la survivance des âmes ? La tentative que fait Platon d'expliquer rationnellement la survivance et la réincarnation des âmes grâce à la théorie des contraires est d'ailleurs assez discutable. Elle débute par un rappel du mythe et semble dès lors davantage s'appuyer dessus que s'en détourner, « D'après une antique tradition que nous avons rappelée, les âmes venues d'ici ont une existence là-bas [Hadès], et inversement reviennent ici-même et renaissent de ceux qui sont morts. »¹²². L'utilisation de la théorie des contraires échoue ensuite ouvertement : « les vivants ne proviennent pas moins des morts que les morts des vivants. »¹²³. La seule raison d'admettre la réincarnation des âmes est finalement d'accepter le mythe tel qu'il est présenté dans la tradition. La thèse de la survivance des âmes repose donc entièrement sur un dogme non démontré. Alors que Socrate est souvent montré comme ébranlant les dogmes de l'opinion commune, il y reste entièrement attaché dans le *Phédon*. La tautologie évidente dont fait preuve Platon est assez surprenante et révèle un aspect original du *Phédon*, qui est de

¹²⁰ Platon, *Ménon*, 72a.

¹²¹ Platon, *Phédon*, 67e.

¹²² Platon, *Phédon* 70c.

¹²³ Platon, *Phédon*, 72a.

traiter de la mort incarnée plutôt que de l'idée de la mort. La démonstration rationnelle de la survivance des âmes ayant échouée il n'y a aucun intérêt à la conserver. Pourtant, au lieu de la réfuter, Platon cherchera à la justifier en la posant en fondement d'autres thèses, notamment celle de l'existence d'un lieu des idées et de la réminiscence. Comme si la construction de concept à partir du mythe de la survivance des âmes lui donnait à postériori un caractère véridique. Évidemment, aucune de ces deux thèses n'est complètement dépendante de celle de la survivance des âmes. L'existence d'un lieu hors du monde dans lequel se trouvent les idées peut très bien être comprise et envisagée sans que les âmes ne s'y retrouvent après la mort, et la réminiscence peut aussi bien être expliquée par l'éducation sociale comme dans le cas du goût barbare. La raison pour laquelle Platon ne supprime pas la théorie de la survivance des âmes ne peut alors qu'être la mort incarnée. Dans le cas de *Phédon*, Platon ne traite pas de l'idée de la mort mais de la mort de Socrate, le mythe est donc un moyen de pallier au néant de la disparition de Socrate malgré son impératif de ne pas craindre la mort. D'ailleurs, même cet impératif s'appuie sur l'idée qu'en rejoignant le lieu des idées, l'âme accomplira ce qu'elle avait entamé sur terre avec la philosophie. La quasi totalité de *Phédon* repose sur un mythe. Boltanski et Platon opèrent tout deux un changement de point de vue au moment où ils explorent la mort incarnée. Dans le cas de la mort incarnée, le mythe permet d'ajouter l'espoir d'une vie après la mort, mais de manière plus générale, le mythe se pose toujours comme réponse à un néant, le plus souvent de connaissance. Il est toujours possible de construire un mythe, même, et surtout, là où il n'y a rien. Ce qui permet de rassurer en faisant quelque chose du rien. Cet aspect constitutif du mythe se retrouve de fait dans les œuvres inaccessibles de Boltanski. Seul le mythe permet de les faire connaître et comble ainsi le vide de leur non-présence.

IV) Le Mythe cosmogonique : la création *ex nihilo*

1) Le Mythe et la création : la collaboration du mythe et de l'art

Cette fabrication du récit mythique à partir d'un manque se retrouve dans l'étude de Mircea Eliade, *Aspects du mythe*. Dans sa recherche, il remarque que le mythe est avant tout un moyen de création.

Les mythes fondateurs tels qu'ils se présentent dans la majorité des peuplades, ont pour fonction de narrer la création du monde. L'origine de la vie ne pouvant être véritablement connue, le mythe sert à donner un sens à la création et à l'existence du monde. Ce modèle de mythe est appelé *cosmogonique*, par opposition au *cosmologique* qui ne traite pas de la création du monde mais de son fonctionnement. Le mythe cosmogonique, en tant que création à partir de rien, peut être aisément compris comme l'archétype du mythe. Eliade montre ceci lorsqu'il explique que tous les mythes d'origines se fondent sur un mythe cosmogonique premier qui « constitue aussi le modèle exemplaire de toute espèce de "création" et de "faire" »¹²⁴. Donc le modèle de la création artistique également. Si le mythe cosmogonique enseigne sur la création du monde, le mythe boltanskien sert à expliquer les conditions d'apparition de l'œuvre indispensables à sa compréhension. Le mythe n'est pas un ajout superflu à l'œuvre mais en est constitutif, c'est pour cela qu'il rejoint les mythes cosmogoniques. Les mythes cosmogoniques constatent l'existence d'un monde et cherchent à en expliquer sa création. Le principe est exactement le même pour les œuvres mythiques. Avec *Les Dernières années de la vie de C.B.*, il y a une œuvre qui, comme le monde, est constamment visible mais n'est pas compréhensible en elle-même. C'est pourquoi elle doit faire intervenir une autre particularité du mythe : la réactualisation. La réactualisation est ce qui différencie le mythe de l'histoire. À travers les rituels, les peuples rejouent leurs mythes. Le rituel est toujours, en plus de son apparence sacrée, une remémoration. Ce qui montre que « l'homme des sociétés archaïques non seulement est obligé de se remémorer l'histoire mystique de sa tribu, mais il en *réactualise* périodiquement une grande partie. »¹²⁵. Ce besoin de réactualisation du mythe provient en grande partie du fait qu'il se transmet par tradition orale.

2) Le mythe et la remémoration : l'avantage face à l'histoire

Dans cet impératif de réactualisation se trouve l'aspect mémoriel du mythe. Il est important de se souvenir du mythe car il fonde une tradition constitutive du peuple dans lequel il évolue. Il y a ici une asymétrie, à savoir que le phénomène visible advient grâce à une origine invisible. C'est ce que le mythe tend à faire disparaître.

¹²⁴ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, p 51.

¹²⁵ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, p 24.

« Connaitre les mythes c'est apprendre le secret de l'origine des choses. En d'autres termes, on apprend non seulement comment les choses sont venues à l'existence, mais aussi où les trouver et comment les faire réapparaître lorsqu'elles disparaissent. »¹²⁶. Tout ce dont traite le mythe est, à l'exemple des œuvres mythiques de Boltanski, inaccessible autrement que par le mythe. Parce que les objets du mythe sont inaccessibles, ils sont grandement soumis à l'oubli. En un sens, le mythe se protège lui-même, car servant à expliquer l'origine d'un objet, il disparaîtrait avec son objet s'il n'était pas remémoré. Le mythe fait vivre son objet et s'alimente en un même moment. Mais ce qui demeure assez paradoxal au sein de tout ce processus, c'est qu'à aucun moment l'objet du mythe ne se rend visible en lui-même. Ainsi, le mythe fonde le souvenir de quelque chose dont l'existence est seulement prétendue. Le mythe correspond parfaitement à la conception boltanskienne de la mémoire puisqu'il se constitue avant tout par l'absence. Dans le cadre du mythe l'absence est d'ailleurs encore plus grande comme il ne s'agit pas de faire resurgir un oubli mais un inconnu. Il n'y a rien, aucun signe, sur lequel fonder sa remémoration. Le mythe doit être compris comme un processus distinct de la mémoire et de l'histoire. Comme il le fait lorsqu'il raconte des souvenirs, Boltanski peut à chaque fois changer des éléments de son mythe, ce qui ne serait pas possible avec l'histoire. Par contre, s'il se fonde sur le mythe, il cherche à y ajouter une dimension réelle. Toutes ses œuvres, mythiques ou éphémères, possèdent tout de même une véritable matérialité. Boltanski s'attache toujours à réaliser ses œuvres, même si c'est pour les rendre inaccessibles ou les détruire par la suite et rejette l'idée d'un art exclusivement conceptuel. D'abord parce qu'il estime que tout art est conceptuel et que cette conceptualité ne suffit pas en elle-même, mais aussi car, comme à chacune de ses tentatives de « mettre sa vie en boîte », il n'a pas confiance en la mémoire. Ses œuvres mythiques existent réellement « comme des tombes, c'est des choses qui resteront après moi »¹²⁷. Ce qui prouve que malgré toutes les particularités du mythe, apparemment plus ancré dans les mémoires que l'histoire, Boltanski l'utilise de manière assez réservée. Il préfère en fait adopter des éléments de chacun de ces deux domaines de manière à les combiner plutôt que de s'arrêter aux spécificités d'un seul.

¹²⁶ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, p 25.

¹²⁷ Laure Adler, Christian Boltanski, *Hors-champs*, 35:20.

En définitive, la mort est constamment présente au sein de l'œuvre de Christian Boltanski qui s'apparente à une lutte continue contre la temporalité. Toute cette dimension du temps et de son déroulement régulier et inflexible se retrouve concentrée dans les problématiques propres à la mémoire. En ceci que la mort est toujours représentée par l'oubli. Il n'est pas évident de traiter de la mort et de la représenter directement, c'est pourquoi Boltanski fait évoluer son travail dans le cadre de la mémoire qui permet de signifier la mort plutôt que de la représenter. Il se constitue chez Boltanski une esthétique de la perte, par différents procédés tels que l'agrandissement, le flou ou la décontextualisation, qui permet de montrer la mort de façon détournée.

Cependant, bien que Boltanski ne cesse de côtoyer la mort, il ne s'abandonne jamais dans la fascination morbide. Il propose des œuvres en faveur de la vie, en tant qu'elles essayent de la conserver en son entier. La mort est le moteur premier de la création, elle n'est pas une finalité mais un prétexte. Si elle a une présence aussi importante chez Boltanski c'est parce qu'il cherche à l'appréhender pour mieux la combattre. La volonté de Boltanski est alors de magnifier la dimension, on ne peut plus humaine, de lutte vaine contre le temps. Ce qui se voit notamment dans sa réinterprétation de la théologie chrétienne.

En exposant la vacuité de la lutte contre la fin inévitable de la vie humaine, tout le travail de Boltanski se constitue autour de l'échec qui se retrouve également dans les différentes tentatives de remémoration. Les souvenirs, tout comme l'humain, subissent les effets du temps et ne sont pas immuables mais constamment changeants. Le souvenir censé garder une scène précise du passé est en fait modifié à chacune des remémorations. À la manière d'Héraclite, Boltanski veut montrer que, particulièrement dans le cadre de la mémoire, rien n'est immuable. Cette malléabilité des souvenirs est toujours présente chez Boltanski que ce soit dans ses œuvres ou dans la façon qu'il a de les présenter en racontant toujours leur histoire différemment. Il ressort des travaux picturaux comme *Essai de reconstitution* ou textuels comme *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance*, qu'il n'est pas possible de conserver l'authenticité d'un souvenir. Le paradoxe est alors que c'est en cessant de se remémorer le souvenir qu'il est le plus à même de demeurer inchangé, mais aussi d'être oublié et de disparaître. Tout ceci confirme la thèse principale que Boltanski finit par fonder : il n'est

pas possible de conserver la petite mémoire, à savoir « la mémoire quotidienne, la mémoire des petites choses, celle qui n'est pas dans les livres et qui constitue un être humain. »¹²⁸.

L'impossibilité de conserver la petite mémoire, véritablement constitutive du souvenir d'une personne, est imputée à un échec de l'histoire. En effet, lorsque Boltanski utilise des procédés historiques c'est justement pour falsifier cette histoire en s'inventant une mythologie personnelle. Ses œuvres définissent le document historique comme étant hautement critiquable. En faisant un usage à rebours de la marque, servant à extérioriser sa mémoire dans la matière pour s'en rappeler plus tard, Boltanski explique à quel point s'appuyer sur un document peut modifier les souvenirs qu'il devait fixer. Boltanski présente l'histoire de la même façon que la mémoire : contestable car aliénable. En utilisant le document et le témoignage historique pour créer une mythologie personnelle autour de sa vie, Boltanski dénonce le fonctionnement de l'histoire tout en protégeant sa vie privée. Par la fabrication de souvenirs, il montre que tout n'est pas retenu par l'histoire. Seul le monumental est digne d'y figurer et tout ce qui à trait à la petite mémoire est délaissé. L'histoire est faite d'événements et a donc toujours tendance à magnifier les faits, ou au moins à les présenter de façon à ce qu'ils soient mémorables. S'il est possible de faire perdurer son souvenir dans l'histoire, sa personne disparaît au profit du personnage historique. Ce n'est pas le souvenir qui s'aliène dans l'histoire c'est la personne qui doit elle-même s'aliéner pour correspondre aux critères de l'histoire. C'est de ceci que se joue Boltanksi lorsqu'il développe sa mythologie personnelle. L'œuvre comme moyen de lutter contre la mort n'est alors pas envisageable pour Boltanski qui fini par lutter contre l'histoire au profit d'une autre méthode de conservation, le mythe.

Les travaux les plus récents se détournent de toute matérialité. C'est l'exposition en tant que tout qui est plus importante que l'intégrité des œuvres. De ce fait, les œuvres changent de forme pour épouser celle du lieu. Sans être conceptuel, Boltanski n'essaye pas de donner une forme finie aux œuvres qui peuvent être refaites tant que ce qu'elles transmettent demeure. Les œuvres sont comme des marques des idées, la forme est moins importante que le fond, leurs histoires. En se détournant de la matérialité, Boltanski fait en sorte que ce soit les récits autour des œuvres qui perdurent, au-delà des œuvres elles-mêmes. C'est pour cela qu'il développe une série d'œuvres à chaque fois fondée sur un mythe créateur. À l'exemple de *Les Dernières années de C.B.* où c'est avant tout l'histoire de la création qu'il est important de

¹²⁸ Vincent Josse, *L'atelier*, p44.

transmettre puisque l'œuvre n'est pas vraiment compréhensible en elle-même. Pour ce faire, Boltanski adopte tous les aspects du mythe. Il part tout d'abord d'un mythe cosmogonique, c'est-à-dire créateur, qu'il transmettra ensuite par la parole. En définitive, parce que la marque ne parvient pas à conserver le souvenir, Boltanski finit par exclusivement s'appuyer sur une tradition orale. Comme le souligne Boltanski, « il y en a qui laissent des œuvres, d'autres qui laissent des histoires »¹²⁹. Or, toute sa vie, qui est en grande partie le matériau de son œuvre, n'a été qu'histoire. Donc en laissant des histoires, c'est sa vie, sa personne toute entière, qu'il compte transmettre. Mais tout comme vaincre le temps c'est le perdre, pour accéder à la postérité, Boltanski a inventé une mythologie autour de sa personne et ce sera cette mythologie falsifiée qui restera.

En préférant laisser des histoires, Boltanski transmet en quelque sorte des documents vivants, qui devront être rappelés. Cependant, dans *Les Dernières années de C.B.* une nouvelle façon, plus directe, de conserver sa vie apparaît et se couple au legs d'histoire. Avec cette œuvre, il ne s'agit pas de recréer des souvenirs ou de réutiliser d'anciens documents, l'activité créatrice est moindre car remplacée par une méthode archiviste. Avec les caméras filmant en continu son atelier, Boltanski se rapproche nettement de son ambition première de conserver l'intégralité de sa vie, de la mettre en boîte. Par l'enregistrement constant, il se détourne de ses premières méthodes de capture du temps. Avec *Boîtes à biscuits contenant des boulettes de terre*, le seul moyen pour capturer le temps était de le perdre. Ici, la capture du temps adopte le même processus que le temps lui-même qui est extérieur à l'humain et ininterrompu. Boltanski ne cherche plus à s'inscrire dans l'histoire monumentale mais dans l'histoire archiviste. Seule l'histoire archiviste conserve tout sans aucun jugement, elle est donc la plus à même de retenir la petite mémoire. Car ce qui fait finalement la spécificité d'une personne ce sont tous les détails quotidiens et insignifiants.

Boltanski, ne parviendra peut-être pas à réellement mettre sa vie en boîte mais il dresse un portrait minimaliste de l'humain dans ce qu'il a de plus commun. Ce qui est une manière de réussir la lutte contre la mort tant cette idée est réconfortante : si chacun se définit par les choses les plus simples, il n'est pas nécessaire d'accomplir des actes monumentaux pour exister dans les mémoires.

¹²⁹ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, p. 305.

Bibliographie :

ADLER Laure, BOLTANSKI Christian, *Hors-champs*, France culture, 06/09/2013. 44min.

ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne dans L'humaine condition*, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2012. 1049p.

BARTHES Roland, *La Chambre claire, note sur la photographie*, Gallimard seuil, coll. Cahiers du cinéma, Paris, 1980. 192p.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Seuil, coll. Points essais, Paris, 1957. 272p.

BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, Paris, 2011. 92p.

BOLTANSKI Christian, *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950*, livre d'artiste, 1969. 9p.

BOLTANSKI Christian, GRENIER Catherine, *La Vie Possible de Christian Boltanski*, Seuil, coll. Fiction & Cie, 2010. 319p.

BOLTANSKI Christophe, *La Cache*, Stock, coll. La Bleue, Paris, 2015. 344p.

BOURDIEU Pierre, BOLTANSKI L., CASTEL R., CHAMBOREDON J.-C. *Un Art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, les éditions de minuit, coll. Le sens commun, Paris, 1965. 360p.

CARLIER Christophe, GRITON-ROTTERDAM Nathalie *Des mythes aux mythologies*, ellipses, "thèmes & études", Paris, 2008. 153p.

DANTO Arthur, *La Transfiguration du banal, une philosophie de l'art*, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1989. 320p.

DETIENNE Marcel, *l'invention de la mythologie*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1981. 242p.

ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1963. 246p.

EMEL YAVUZ Perin, « La Mythologie individuelle, une fabrique du monde » Le Texte étranger [en ligne], n° 8, mise en ligne janvier 2011. URL : <http://www.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/8/yavuz.html>

GUMPERT Lynn, *Christian Boltanski*, Flammarion, coll. La Création contemporaine, trad. Anne Rochette, Paris, 1992. 189p.

HALBWACHS Maurice, *La Mémoire collective*, Edition numérique, coll. Les classiques de sciences sociales, Québec, 2001. 105p. URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.pdf

HÉSIODE, *Théogonie*, Fayard, coll. Ouvertures bilingues, trad. Wacziarg Engel Aude Priya, Paris, 2014. 288p.

HOBBES Thomas *Leviathan : 2. The english and Latin Texts (I)*, Oxford university press, Great Clarendon Street UK, 2012. 575p.

JOSSE Vincent, *L'Atelier*, Flammarion Paris, 2013. 271p. [pp. 40-47]

NIETZSCHE Friedrich, *Considérations inactuelles I et II*, Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 1990. 208p.

OTTO Rudolf, *Le Sacré, l'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, trad. André Jundt, coll. petite bibliothèque Payot, Paris, 2001.

PÉRIOT-BLED Gaëlle, « Christian Boltanski, Petite mémoire de l'oubli », *Images Re-vues* [En ligne], 2015. Consulté le 17/05/2016, URL : <http://imagesrevues.revues.org/3820>

PLATON, *Œuvres complètes IV, 1ère partie, Phédon*, Les Belles lettres, Paris, 2006. 123p.

PLATON, *Phèdre*, Flammarion, coll. GF, trad. Brisson Luc, Paris, 1989. 418p.

SARTRE Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 1986. 380p.