

Mémoire et survivance en art contemporain

Christian Boltanski et Betty Goodwin

Ève DeGarie-Lamanque

Volume 18, numéro 1, automne 2005

Hélas, célébrer la mort!

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1074313ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1074313ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

1180-3479 (imprimé)

1916-0976 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

DeGarie-Lamanque, È. (2005). Mémoire et survivance en art contemporain : Christian Boltanski et Betty Goodwin. *Frontières*, 18(1), 39–44.
<https://doi.org/10.7202/1074313ar>

Résumé de l'article

Cet article s'intéresse au besoin que ressent l'être humain, devant l'éphémère de sa vie, de laisser pour la postérité une trace de son passage sur Terre. À travers certaines oeuvres artistiques de Betty Goodwin et de Christian Boltanski, l'auteure présente différents processus de sacralisation de l'objet dans l'art contemporain.

MÉMOIRE ET SURVIVANCE EN ART CONTEMPORAIN

Christian Boltanski et Betty Goodwin

Résumé

Cet article s'intéresse au besoin que ressent l'être humain, devant l'éphémère de sa vie, de laisser pour la postérité une trace de son passage sur Terre. À travers certaines œuvres artistiques de Betty Goodwin et de Christian Boltanski, l'auteure présente différents processus de sacralisation de l'objet dans l'art contemporain.

Mots clés: *Betty Goodwin – Christian Boltanski – art contemporain – sacralisation.*

Abstract

This article is interested in the need that feels human being to leave traces of its passage on Earth. Through the artistic works of Betty Goodwin and Christian Boltanski, the author presents various processes of sacralization of the object in the contemporary art.

Keywords: *Betty Goodwin – Christian Boltanski – contemporary art – sacralization.*

Ève DeGarie-Lamanque,

Département d'histoire de l'art, Faculty of Fine Arts,
Université Concordia

Une planche glissa et j'aperçus, étalée sur un fond de velours noir, une merveilleuse chevelure de femme! Oui, une chevelure, une énorme natte de cheveux blonds, presque roux, qui avaient dû être coupés contre la peau, et liés par une corde d'or. Je demeurai stupéfait, tremblant, troublé! Un parfum presque insensible, si vieux qu'il semblait l'âme d'une odeur, s'envolait de ce tiroir mystérieux et de cette surprenante relique. Je la pris, doucement, presque religieusement, et je la tirai de sa cachette. Aussitôt elle se déroula, répandant son flot doré qui tomba jusqu'à terre, épais et léger, souple et brillant comme la queue en feu d'une comète. [...]

N'était-ce point étrange que cette chevelure fût demeurée ainsi, alors qu'il ne restait plus une parcelle du corps dont elle était née?

(Maupassant, 1884; 1997, p. 188-189.)

Dans *La chevelure*, une nouvelle écrite en 1884, Guy de Maupassant raconte l'histoire d'un homme qui a sombré dans la folie la plus profonde. Romantique, nostalgique et fataliste, ce dernier vit pour le passé plutôt que pour le présent ou l'avenir, qui lui rappellent sans cesse l'inévitabilité de sa mort prochaine. À l'abri du besoin, collectionneur, il se passionne pour les antiquités de natures diverses, c'est-à-dire tous ces

objets qui ne subissent pas le temps de la même façon que les hommes et qu'il considère comme autant de témoins d'existences humaines révolues. Manipulant ces objets issus d'une autre époque, le protagoniste ressent l'âme de la chose – cette aura qui se développe autour des objets utilisés et choyés, évoquée par une patine ou un parfum particulier – et laisse vaquer son imagination, caressant le désir impossible de rencontrer et de posséder toutes ces femmes d'un passé inaccessible à qui ont appartenu montres et bijoux présentés dans la vitrine du brocanteur. Obsédé par les relents furtifs de l'existence des morts dans le monde des vivants, sa frénésie atteint son paroxysme alors qu'il découvre une chevelure de femme dans un meuble ancien qu'il vient de se procurer. Réalisant que cette chevelure n'a rien à voir avec les simples épingles de corsage et autres objets banals qui le troublaient autrefois jusqu'au tréfonds de son âme, puisqu'il s'agit du fragment direct du corps d'une de ces femmes disparues et anonymes dont le désir emplit son esprit et son corps, le héros de cette nouvelle perd peu à peu la raison qu'il lui reste. Victime de son imagination débordante et romantique – ou témoin d'un phénomène surnaturel –, il devient l'esclave d'un objet projetant sur lui son emprise extraordinaire, de cette relique en apparence toujours hantée par sa propriétaire disparue.

Si ce court récit de Maupassant fait allusion à un comportement extrême afin de susciter l'intérêt du lecteur, qu'il plonge dans une atmosphère insolite et mystérieuse, une telle attitude de fascination

de l'être humain pour sa propre mortalité n'est guère inhabituelle. Depuis des milliers d'années l'homme est conscient du caractère éphémère de son existence et il s'évertue à laisser derrière lui des traces de son passage sur Terre, afin de transmettre ses connaissances aux générations futures ou encore simplement afin que son souvenir lui survive de quelques années – Ludwig Feuerbach est d'ailleurs allé jusqu'à insinuer que c'est à cette soif d'immortalité que répondent les religions. (Feuerbach, 1851; 1967.) La trace laissée par une existence passée n'est donc pas toujours accidentelle, comme c'était le cas dans la nouvelle littéraire intitulée *Arria Marcella*, de Théophile Gauthier, où elle consistait en l'empreinte d'un sein de femme dans la cendre volcanique coagulée. (Gauthier, 1852; 1995.) Des reliques sont en effet créées en toute connaissance de cause, et se font les récipiendaires d'intentions diverses. Dans le roman *Moon Palace*, de Paul Auster, la relique prend la forme d'une clarinette ayant appartenu à l'oncle du protagoniste, et dont ce dernier ne peut se résoudre à se séparer. Dans un passage particulièrement intéressant, le personnage principal raconte sa relation à l'objet: «La clarinette était mon dernier lien avec l'oncle Victor, et parce que c'était le dernier, parce qu'il n'y avait aucune autre trace de lui, elle portait toute la force de son âme. Chaque fois que je la regardais, je sentais cette force en moi aussi. C'était un objet auquel je pouvais m'accrocher, un débris du naufrage, qui m'aidait à flotter.» (Auster, 1990, p. 59-60.)

D'une grande sensibilité, les écrivains ont abordé les thèmes du passage du temps, de la mortalité humaine et de l'objet vecteur de mémoire, réussissant à créer un fort sentiment d'introspection chez le lecteur, amenant ce dernier à réfléchir sur la qualité éphémère de sa propre existence. Les auteurs romantiques français de la seconde partie du XIX^e siècle ont même excellé dans ce domaine, créant en quelque sorte une version littéraire des *memento mori* dont la tradition remonte à l'Antiquité, transformant le squelette loquace en momie – comme dans *Le roman de la momie* (Gauthier, 1858; 1986) –, de même que la lointaine Arcadie peinte par le Guerchin et Nicolas Poussin en la Pompéi de Titus. Bien qu'adaptées à l'imaginaire du jour, ces créations demeurent essentiellement fidèles à leur inspiration première en ce qu'elles composent une atmosphère étrange et ambiguë, si ce n'est que leur contenu ne soit religieux et moralisateur dans une proportion moindre, le lecteur n'assistant pas à la réflexion du protagoniste sur sa mortalité, mais les aventures de ce dernier l'incitant à cogiter sur son sort et à tirer ses propres conclusions.

Nombre d'artistes contemporains partagent les préoccupations de ces écrivains romantiques et fantastiques, travaillant eux-mêmes sur les thèmes du passage du temps et de la mort humaine. La Canadienne Betty Goodwin ainsi que le Français Christian Boltanski sont de ceux-là, l'un et l'autre manipulant l'objet et sa mémoire intrinsèque à leur manière, réalisant des œuvres ayant un grand impact sur le regard. Cette étude portera donc sur quelques pièces choisies de ces artistes – Goodwin «créatrice de reliques» et Boltanski «créateur de monuments commémoratifs» –, de même que sur le processus de sacralisation de l'objet usuel.

Ce sont les séries de gravures à vernis mou intitulées *Gilets* et *Chemises*, datant de la fin de la décennie 1960 et du début de la suivante, qui ont révélé Betty Goodwin comme une artiste de premier plan sur la scène artistique canadienne et internationale. Ces œuvres, d'une grande humanité, stimulent l'imaginaire et se dressent comme autant de témoins d'un discours personnel sur la mort et les processus de commémoration. Abordant sans l'ombre d'un doute les thèmes de la mortalité et de l'immortalité, du souvenir et de l'oubli, Goodwin se fait subtile, insistant davantage sur le contenu émotionnel que factuel. Ne représentant jamais le corps mort au regard, mais le suggérant néanmoins, son approche indirecte est à la fois personnelle et universelle, multipliant le nombre d'interprétations possibles et évitant de simplifier exagérément un phénomène ou un état largement discuté et toujours incompris des vivants. Cette absence du cadavre, qui vient contribuer à l'aura générale de mystère des pièces, est également une stratégie utilisée par Christian Boltanski – sauf quelques exceptions, comme par exemple dans *Menschlich*, de 1995, et *Les archives: Détective*, de 1987 –, et vient faire écho aux pratiques de l'actuelle culture funéraire nord-américaine gagnant sans cesse en popularité à travers le monde industrialisé. Cette dernière est caractérisée par nombre de tabous, tel le refus de confronter la réalité physique de la mort, ainsi qu'une aversion pour les processus corporels dans une mesure générale, tels que la défécation, la copulation et la putréfaction. (Huntington *et al.*, 1979, p. 196.) S'opposant à la tradition européenne de la veillée funèbre – qui consiste en l'exposi-

tion du corps au sein de la demeure le soir suivant le décès, suivie de la mise en terre le lendemain –, le nouveau rituel américain est étranger à la vie, se déroulant entièrement hors du quotidien des personnes endeuillées, soit dans les salons funéraires, où le cadavre est embaumé puis maquillé. (Huntington *et al.*, 1979, p. 191.)

Lors de l'observation des gravures à vernis mou de Betty Goodwin, ce n'est cependant pas l'évocation du corps par le vêtement qui frappe d'abord l'œil, mais bien la nature même des images – c'est-à-dire le procédé par lequel elles ont été créées. Ces œuvres n'ont pas, en fait, été dessinées ou gravées au burin. Elles ne sont pas non plus des *ready-mades*. Sans véritablement être la chemise ou le gilet, elles y font directement référence. Elles en sont l'empreinte, ce qui sous-entend le contact – ou la présence – et l'absence de l'objet tout à la fois. Insatisfaite de la technique traditionnelle de l'eau-forte, largement axée sur le dessin, l'artiste s'est tournée vers le médium singulier du vernis mou en 1969. Elle nota par ailleurs rétrospectivement dans son journal, le 21 mars 1970: «*I was making an etching of a glove on my plate, but no matter how I tried the drawing would not give me the reality of the glove.*» (Bradley *et al.*, 1998, p. 92.) C'est dans sa recherche d'un impact plus fort de l'image – à la limite de l'animisme – qu'elle choisit de recueillir la trace du vêtement directement sur la plaque servant à l'impression des tirages avant sa morsure par les acides. Cette technique, sans vraiment transformer les objets, les expose sous une lumière différente, dans une dimension d'une intimité étonnante normalement inconcevable par les sens humains. *Chemise IV* et *Gilet I*, respectivement d'août 1971 et d'août 1969, semblables à des frottis, rendent leur tridimensionnalité sur un support de papier, de même que la densité de leur matériau. Plusieurs critiques d'art de l'époque, dont Gilles Toupin, ont apparenté ces résultats à une radiographie de l'objet (Toupin, 1972, p. D15), mais les gravures de l'artiste sembleraient plutôt se situer entre la radiographie et le frottis, en ce qu'elles rendent le «squelette» du vêtement visible à l'œil – soit ses coutures, sa doublure, etc. – au même moment qu'elles en rendent la texture, transformant l'expérience visuelle en une expérience tactile. En rendant chaque maille de *Chemise IV*

visible, de même que le très léger motif de chevron du tissu de *Gilet I*, Goodwin nous permet de «toucher» la pièce de vêtement avec nos yeux. Elle donne une qualité sur-réelle à un objet normalement banal, ce qui contribue à l'aura de ce dernier et sanctifie, en quelque sorte, le changement de fonction auquel elle l'a soumis.

À l'origine, une pièce de vêtement n'a pas ce statut qui la place hors du temps, ayant été conçue pour être portée. Objet de consommation lente, une utilisation régulière entraîne l'usure et l'éventuelle destruction. (Arendt, 1958, p. 189.) En choisissant ces vestes et ces chemises parmi d'autres, en les manipulant et en leur donnant le statut d'œuvre d'art, Betty Goodwin leur a octroyé un pouvoir auquel elles n'auraient vraisemblablement jamais dû avoir accès. À ces gilets dont la vie d'objet avait déjà été entamée, comme le démontrent l'usure du tissu, le mauvais état des coutures et les taches de sueurs visibles aux aisselles de *Chemise IV*, l'artiste a permis de passer à la postérité, les soustrayant au quotidien ainsi qu'à leur finalité d'objets d'usage, «les faisant passer, tels des reliques, de la sphère privée à la sphère publique» (Langford, 2001, p. 19). L'œuvre que Goodwin a créée est, contrairement à son référent, permanente – cette permanence étant assurée par son lieu de conservation, soit le musée d'art. Ce nouveau statut ne permet cependant pas d'oublier l'ancienne finalité de l'objet représenté, l'image de la veste renvoyant toujours à l'utilisation passée de cette dernière, de la même façon qu'elle renvoie inmanquablement à la personne anonyme de son propriétaire, les deux étant indissociables. Inévitable, le lien avec l'utilisateur entraîne chez le regardeur, plus encore que la constatation du mauvais état du vêtement, une réflexion sur le passage du temps et sur la question de sa propre mortalité.

C'est le procédé mécanique de l'empreinte qui suggère la mort de l'individu absent et transforme la veste ou la chemise en objet vecteur de mémoire, en semblant de relique. Georges Didi-Huberman, dans le catalogue de l'exposition *L'Empreinte*, présentée au Centre Georges-Pompidou en 1997, ainsi que dans son ouvrage *Devant le temps* (2000), a longuement discuté de cette association faite entre la mort et l'empreinte, cette dernière ayant une temporalité qu'il qualifie d'anachronique, puisqu'elle a été relevée à un moment bien précis dans le temps – moment dont elle semble prisonnière. L'empreinte renvoie en fait inévitablement au moment du contact entre la matrice et l'objet, c'est-à-dire, par exemple, à l'instant où un enfant a posé sa main dans le ciment toujours frais d'un trottoir ou encore lorsque Betty Goodwin a mis un vêtement sous la presse. Résultat

d'une action passée, l'épisode du contact est projeté à travers le temps jusque dans le présent du regardeur. C'est cette confrontation de deux temporalités distinctes qui rend le procédé en question hétérogène et qui suggère la disparition du sujet anonyme ayant laissé sa trace, alors même que sa mort n'est que potentielle. L'immortalisation de l'éphémère, l'authenticité de l'empreinte – qui n'a rien à voir avec la simple représentation qui suggère l'existence passée sans pouvoir la confirmer –, ajoutent également au pouvoir de l'objet autrement banal, lui conférant une aura sans pareil, un semblant d'âme humaine.

Autonomes, s'adressant à une conscience collective en ce qu'elles interpellent chacun dans son quotidien, les œuvres de Betty Goodwin issues des séries des chemises et des gilets troublent et émeuvent. Certaines gravures s'apparentent encore davantage à des *memento mori*, insistant sur cette notion du quotidien et donc, en quelque sorte, sur l'idée que la mort peut survenir à tout moment. Si l'encre noire utilisée dans la réalisation de *Gilet III*, de 1970, donne une apparence moins veloutée – moins chaleureuse – à l'ensemble que dans *Gilet I*, son étude révèle une aussi profonde étrangeté, la veste étant non seulement tachée et endommagée par endroits, mais ses poches contenant divers objets, soit une clé, une poignée de cheveux et quelques pièces de monnaie. Ces quelques trésors, oubliés ça et là, se dressent comme autant de secrets de l'ancien porteur du vêtement, qui aura négligé – ou encore se sera vu dans l'impossibilité – de «dépersonnaliser» son gilet avant de s'en défaire. L'artiste permet ainsi de s'immiscer dans le quotidien d'un inconnu anonyme vraisemblablement disparu subitement – du moins, c'est ce que Goodwin suggère, ces objets ayant sûrement été disposés dans les différentes poches peu avant le passage sous la presse –, à la manière du protagoniste de la nouvelle de Maupassant, qui découvre une chevelure de femme dans le compartiment secret d'un meuble ancien, tout en sachant très bien que seules des circonstances exceptionnelles durent amener le propriétaire d'origine à se départir de ce meuble sans en extraire la relique qu'il avait pris tant de soin à cacher. Laisant au regardeur autant de pistes qu'elle considère

nécessaire à l'élaboration de son discours narratif propre et laissant les images parler d'elles-mêmes, Betty Goodwin se fait poétesse, tirant profit du procédé préhistorique de l'empreinte, de l'imagerie de l'objet quotidien et d'un anonymat universaliste.

Telle sa collègue canadienne, l'artiste français Christian Boltanski crée des œuvres évoquant à la fois des sentiments de présence et d'absence. Qu'elles consistent en des photographies ou en des installations, ces dernières incitent toujours le regardeur à s'interroger sur le sujet représenté – qu'il le soit directement ou indirectement – et, dans une mesure plus générale, à réfléchir sur la perte d'identité qu'engendre la mort et sur l'impossibilité de ne rien oublier. Manipulant les images, l'atmosphère du lieu d'exposition et la perception qu'a le spectateur de l'objet livré à sa contemplation, l'artiste devient un habile metteur en scène, réduisant la mince et fragile frontière séparant la réalité de la fiction jusqu'à la rendre pratiquement imperceptible.

Dans ses créations plus tardives – c'est-à-dire produites après les années 1960, époque à laquelle l'artiste avait une démarche tout autre, plus autobiographique, sur le souvenir de l'enfance –, Boltanski ne fait que suggérer quelques trames narratives au spectateur, qui se voit donner le souci d'imaginer une histoire à laquelle il veut bien croire. N'ayant aucun autre repère que le titre de l'œuvre, qui vient vaguement contextualiser cette dernière, les possibilités qui s'offrent à lui sont multiples, les objets ou les visages offerts à son regard n'étant ni identifiés, ni situés dans un espace temporel précis. Boltanski cultive en fait cet anonymat des objets et des figures, en effaçant volontairement et consciencieusement chaque indice, chaque information qui pourrait mettre le regardeur sur une piste unique et spécifique. Ce qu'il recherche, c'est rendre un sentiment d'intemporalité, créer un «écart suffisant pour placer l'autre *entre* le vrai et le faux» (Verdier, 2003, p. 108), le suspendre entre deux possibles. En supprimant l'identité des êtres dont il présente les portraits photographiés et les possessions matérielles, l'artiste enlève toute réminiscence de l'ego, de l'individualité et de la singularité de ces personnes. Ce faisant, il ouvre la voie à la possibilité d'une interprétation très ouverte,

CERTAINES GRAVURES S'APPARENTENT ENCORE DAVANTAGE

À DES MEMENTO MORI, INSISTANT SUR CETTE NOTION DU QUOTIDIEN

ET DONC, EN QUELQUE SORTE, SUR L'IDÉE

QUE LA MORT PEUT SURVENIR À TOUT MOMENT.

qui n'est plus limitée par un certain bagage de connaissances prédéterminées. Ce qu'il présente, c'est le banal, le neutre, l'identité blanche, désincarnée. C'est le dénominateur commun, qui invite à une réflexion sur la mort, le souvenir, le sens de la vie humaine. C'est le général et le quotidien qui s'adresse à une conscience collective et ainsi favorise la communication immédiate et directe. Dans les œuvres de Boltanski, il n'y a donc aucune vérité, chacun étant invité par l'artiste à y chercher la sienne propre.

Ainsi, dans *Les habits de François C.*, un ensemble comprenant vingt-neuf photographies noir et blanc réalisées en 1972, les images sont d'une banalité qui rejoint le regardeur dans son quotidien, peu importe le milieu dont il est issu et son identité personnelle. Chaque image est de dimensions identiques à la suivante, et toutes ont été prises, semble-t-il, dans le même objectif archivistique. Illustrant les vêtements d'un jeune garçon – ou plutôt un échantillon de sa garde-robe personnelle –, ces derniers étant usés et ayant donc été visiblement lavés et portés plusieurs fois, elles suscitent par leur présentation inhabituelle un regard nouveau sur ces objets triviaux. Chaque objet: chemise, pantalon ou paire de souliers a ainsi été soumis individuellement à l'attention du photographe, ayant préalablement été placé dans sa propre boîte de carton, comme s'il était doté d'une valeur singulière et normalement inconnue à de tels objets d'usage. L'intention de l'artiste est ambiguë, les compositions toutes semblables mais pourtant différentes ne témoignant aucunement des soins particuliers que suggèrent les encadrements individuels. En fait, les vêtements sont souvent froissés, et semblent parfois avoir été carrément jetés au fond de leur boîte, ce qui laisse supposer une certaine inattention de la part du technicien photographe. Ce dernier, se distinguant en apparence de l'artiste, ne semble que suivre les instructions précises qui lui auraient été données, sans plus. Son travail est celui d'un catalogueur, ne laissant transparaître aucun souci esthétique, chaque image étant cadrée différemment, son intérêt étant l'objet photographié et non la photographie elle-même. La prise de vue, en plongée, offre le plus objectivement possible les habits au regard. Réunis en une gigantesque fresque murale, leur objectivité prend une dimension nouvelle, et se meut en une subjectivité au caractère presque inquiétant. Les images deviennent alors le réceptacle d'une double absence, soit d'abord du propriétaire des objets, le mystérieux François C., et ensuite des vêtements eux-mêmes qui ne sont, dans un sens, qu'évoqués par le médium photographique. À cette réalisation s'ensuit une tortueuse période de questionnement pour

le spectateur, l'absence du jeune garçon suggérant obligatoirement la mort et évoquant la possibilité d'un destin tragique. L'artiste manipule ainsi l'esprit du regardeur – après s'être attardé à la manipulation des images –, exploitant sa fibre romantique et sa peur de la mort. Réutilisant les mécanismes connus depuis des siècles afin de suggérer une aura de mystère, Boltanski amène le spectateur à prendre conscience de sa propre mort dans le même esprit que Maupassant le fait encore aujourd'hui avec ses lecteurs, soit en se servant de l'objet abandonné, anonyme, «accusant la perte de la mémoire des personnes qui les ont possédés» (Semin *et al.*, 1990, p. 38). Et que François C. soit, en réalité, mort ou vivant, qu'il ait existé ou non, cela importe peu. C'est la puissante suggestion, à travers l'utilisation de vêtements – souvent utilisés par les artistes contemporains afin d'évoquer à la fois une présence et une absence –, qu'il a bel et bien été, qui importe vraiment.

Cette aura fantomatique dominant les œuvres de Boltanski, qui amène le regardeur à ressentir la fragilité de son corps et la toute-puissance de la mort, pousse

qu'il trouve dans les chroniques morphologiques des journaux, les vieux périodiques à thématique criminelle ou encore les albums de photos de famille qu'il réussit à dénicher dans les marchés aux puces. Ces photographies, qu'il manipule à son gré, il s'en est d'abord servi dans certaines séries bien distinctes, soit une par lots d'images, qu'il a nommés *Les Suisses morts* (fin des années 1980, début des années 1990), ou encore *Les archives: Détective* (1987). Fidèle à son habitude, l'anonymat des individus représentés était toujours conservé, et aucun nom n'était donné ni aucune date pouvant situer l'existence de ces visages dans un espace temporel plutôt qu'un autre. Alors que les œuvres de l'artiste ne viennent parfois que réitérer un anonymat auquel il a lui-même été confronté, certaines témoignent d'une identité trafiquée, Boltanski les ayant soigneusement amputées des éléments révélateurs de leur individualité, comme c'est justement le cas dans *Menschlich*. Dans cette installation, dont le nom signifie, en français, *humanité*, l'artiste a brouillé tous les repères, utilisant sans discernement des photographies issues de séries précédentes,

SI CERTAINES RELIQUES ISSUES D'ÉPOQUES PASSÉES
SONT TOUJOURS SOIGNEUSEMENT CONSERVÉES,
C'EST PARCE QUE LEUR POUVOIR NE S'EST PAS AFFAIBLI,
ET QU'IL SE TROUVE QUELQU'UN, QUELQUE PART,
POUR LEUR RECONNAÎTRE QUELQUE VALEUR,
POUR LEUR ASSOCIER QUELQUE MÉMOIRE.

également ce dernier à adopter une attitude d'humilité face à la vie, dans laquelle il n'est en rien supérieur aux autres, tous étant soumis au même destin. Tous, également, perdent leur identité dans la mort et sont oubliés, tôt ou tard. C'est ce que vient démontrer l'artiste avec une installation de 1995 composée d'environ mille trois cents photographies noir et blanc, *Menschlich*, où plusieurs visages anonymes, présentés en gros plan, se côtoient. Ces images toutes différentes, représentant des hommes, des femmes et des enfants inconnus, proviennent des archives que l'artiste s'est composé au fil des ans. Boltanski, en fait, a cessé, après un certain temps, de prendre lui-même les photographies qu'il utilise dans ses œuvres, comme c'était encore le cas à l'époque des *Habits de François C.* Dans les années 1980, il a donc délaissé l'appareil pour endosser une nouvelle idéologie du recyclage des images (Semin *et al.*, 1997, p. 25), utilisant dès lors les portraits

et rapprochant donc des individus très différents, devenus impossibles à distinguer les uns des autres. Nazis, écoliers, victimes de meurtres, assassins espagnols et Juifs se retrouvent sur un pied d'égalité, transcendant l'espace et les âges. Leurs identités dérobées, même les vivants deviennent indiscernables des morts. Ces individus sont réduits à leur essence la plus générale, soit leur humanité. Ce sont des visages anonymes dans l'immense foule de ceux qui vivent et ont vécu. Ils sont des symboles de l'impossibilité d'une mémoire ultime, individualisante.

Si Christian Boltanski ne recherche en rien l'authenticité ou une vérité unique dans ses œuvres, il ne profane cependant aucune mémoire. Les souvenirs, en fait, il ne tente pas de les faire revivre, mais les crée de toutes pièces. Il se fait maître de la simulation, de l'illusion, suscite l'émotion tel le bon acteur. Utilisant la photographie recyclée comme médium de prédilection,

il réalise, depuis la fin des années 1980, les importantes séries des monuments. Les installations de cette période sont d'une extrême simplicité, n'étant composées que de portraits noir et blanc, d'ampoules électriques et, à l'occasion, de papier d'emballage – qui, utilisé en aplats, encadré au même titre que les photographies, ajoute une légère touche de couleur tout en rendant la composition plus intéressante.

C'est ainsi que *Lessons of Darkness*, de 1987, est exemplaire de cette fraction de sa production. D'une grande théâtralité, l'œuvre présente une esthétique épurée et minimaliste, l'artiste n'ayant d'ailleurs aucunement cherché à camoufler le filage électrique des nombreuses ampoules. Les portraits photographiques, pour leur part, sont de très gros plans – les visages débordant de leur cadre – et ont été manipulés à outrance, semblant presque parodier, de par leur faible lisibilité, les images des institutions muséales à mandat commémoratif. L'objectif de Boltanski, brouillant l'image et empêchant la reconnaissance des traits des individus photographiés, est autant l'entretien d'un anonymat qu'il semble particulièrement affectionner que la création d'une aura autour de l'objet. D'une puissance hors du commun, cette dernière ne se limite pas aux photographies ou à l'installation elle-même, mais se répand dans l'entièreté de l'espace qui la renferme, devenant par moments presque palpable. À cette atmosphère singulière contribuent également la disposition des divers éléments dans le lieu d'exposition, de même qu'une noirceur subjective et mystérieuse, la seule luminosité provenant de l'œuvre elle-même, et l'éclairage diffus rendant plus poignants encore les visages fantomatiques des portraits offerts au regard, donnant du coup à l'ensemble les allures d'un autel dans une veillée mortuaire. Les ampoules s'apparentant étrangement à des cierges, le tout revêt un caractère sacré (Semin *et al.*, 1997, p. 11 et 24), religieux même, et invite le spectateur à adopter une attitude de recueillement, à s'abandonner aux sentiments qui le transportent.

C'est une mise en scène d'une pareille intensité qu'a réalisée l'artiste dans la création de son installation nommée *Monuments: Les enfants de Dijon* à la Chapelle de la Salpêtrière, à Paris, en 1986. Modifiant chacune de ses créations alors qu'elle se voit présentée dans un contexte différent, afin de l'adapter à l'espace et d'amplifier, dans la mesure du possible, l'impact potentiel de l'œuvre sur le spectateur, cette œuvre mérite d'être citée en ce fait qu'elle se voit intégrée non pas à un lieu d'accueil habituel de l'art contemporain, mais à un lieu de culte catholique. L'aura et la présence sacrées de la chapelle sont ainsi ajoutées à celles,

simulées, de l'installation, et semblent sacraliser véritablement l'objet, décuplant son impact et l'éloignant symboliquement du monde de l'art dont il est issu. Les œuvres que crée Christian Boltanski, à l'époque, sont en fait d'une grande versatilité, par leur esthétique simple et sans prétention, leur message direct et ouvert, de même que par le torrent d'émotions qu'elles font naître chez le regardeur. Utilisant un vocabulaire restreint mais évocateur et employé dans des sphères diverses, ses installations sont des caméléons qui n'ont qu'à peu ou pas changer leur apparence pour se doter d'intentions très différentes, le spectateur voyant en elles ce qu'il veut bien y voir. C'est ainsi que l'artiste français réussit avec succès une manœuvre aussi difficile que celle de présenter de l'art contemporain dans des lieux sacrés : bien que les autorités connaissent et doivent approuver la situation, les fidèles qui fréquentent l'endroit ne sont pas nécessairement informés de la nature de l'événement. Boltanski a en fait répété l'expérience quelques années plus tard, installant cette fois un de ses *Monuments aux Suisses morts*, composé de photographies et de boîtes à biscuits en fer blanc, dans une église espagnole située à Saint-Jacques-de-Compostelle. Le bâtiment demeurant en fonction pendant toute la durée de l'exposition, plusieurs visiteurs ont eu l'occasion de lui demander en quoi consistaient ces nouveaux ornements. Leur cachant le fait qu'il s'agissait d'art post-conceptuel, craignant de les offusquer, il leur dit qu'il érigeait un monument temporaire à la mémoire des Suisses morts, ce qui n'était pas totalement faux. Acceptant facilement cette demi-vérité, certains ont été très touchés par son travail, le comprenant parfaitement, alors que s'ils l'avaient considéré comme de l'art, la situation aurait été tout autre (Semin *et al.*, 1997, p. 30).

La photographie, au même titre que l'empreinte, permet donc une confrontation physique authentique entre des temporalités étrangères, entre des individus ou des réalités dont le contact n'est plus possible – ou encore ne l'a jamais été. C'est ce potentiel « magique », comme je l'appelle, de ces procédés chimique et mécanique, qui font des choses qu'ils transforment des reliques en puissance, par leur connivence avec la mort. Consistant déjà en des aide-mémoire, les objets ordinaires accusant la trace d'une

existence humaine ont tous le potentiel de devenir des reliques – qu'ils aient la forme d'une pièce de vêtement, d'un livre, d'un bijou ou d'une photographie. Pour ce faire, ce qui est nécessaire n'est pas un lien direct avec une célébrité quelconque, comme l'entend le stéréotype, mais simplement un regard différent sur l'objet. Pour consacrer ce dernier, un simple désir est parfois suffisant, qu'il soit conscient ou inconscient, pour ainsi l'élever au-dessus de sa condition normale de chose, de le différencier de ses semblables et de le faire passer de la sphère privée à la sphère publique. La sélection à laquelle Betty Goodwin a soumis les pièces de vêtement qu'elle se procurait a consisté en la première étape de l'individualisation et de la sacralisation de l'objet dans ses œuvres, processus qui s'est vu complété par la prise de leur empreinte et l'exposition de cette trace dans un musée ou une galerie d'art; alors que dans la production de Christian Boltanski, ce sont le processus de manipulation extrême des images, de même que la présentation des objets d'une manière et dans un contexte *autre* qui ont joué ce rôle.

Ce qui confère son caractère insubstituable à un objet banal peut être de toute nature, mais sa rareté, en quelque sorte, est toujours due à la forte impression qu'il laisse sur la personne qui le regarde ou le manipule. Si certaines reliques issues d'époques passées sont toujours soigneusement conservées, c'est parce que leur pouvoir ne s'est pas affaibli, et qu'il se trouve quelque part, pour leur reconnaître quelque valeur, pour leur associer quelque mémoire. Dans cent ou cent cinquante ans, d'ailleurs, les gravures de Betty Goodwin, si elles trouvent toujours leur place dans les lieux d'exposition publics, auront acquis une dimension mnémotique nouvelle. Elles seront alors également les dépositaires d'un savoir archéologique, accusant d'une réalité devenue étrangère à ce nouveau présent. Les « monuments commémoratifs » de Boltanski, démontés et réinstallés selon le bon vouloir des conservateurs et constitués de matériaux peu durables, prendront de l'âge et gagneront en aura, leur technologie se dressant comme le témoin d'une époque révolue. *Memento mori* nouveau genre, ces œuvres se verront plus que jamais les gardiennes d'existences humaines anonymes et oubliées, outils laissés aux vivants pour qu'ils reconstruisent leur mémoire.

BIBLIOGRAPHIE

ARENDE, H. (1983). *Condition de l'homme moderne*, traduction de G. Fradier, Paris, Calmann-Lévy.

AUSTER, P. (1990). *Moon Palace*, Arles, Actes Sud.

BINKLEY, T. (1992). « "Pièce" : contre l'esthétique », dans *Esthétique et poétique*, traduction de C. Hary-Schaeffer, Paris, Le Seuil, p. 33-66.

BOLTANSKI, C. (1998). *Kaddish*, Paris; Munich, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Paris musées; Gina Kehayoff.

BOLTANSKI, C. (2002). « Rencontre », dans T. FERENCZI (dir.), *Devoir de mémoire, droit à l'oubli?* – Actes du XIII^e Forum *Le Monde*, tenu du 26 au 28 octobre 2001 à Le Mans, Bruxelles, Complexe, p. 263-269.

BOLTANSKI, C. (2001). *La vie impossible*, Cologne, Walther König.

BLISTÈNE, B., C. BOLTANSKI et D. BOZO (1984). *Boltanski*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges-Pompidou.

BRADLEY, J. et M. TEITELBAUM (dir.) (1998). *The Art of Betty Goodwin*, catalogue d'exposition, Vancouver; Toronto, Douglas & McIntyre; Art Gallery of Ontario.

BUZY-GLUCKSMANN, C. (2003). *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Éditions Galilée.

DIDI-HUBERMAN, G. (2000). *Devant le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit.

DIDI-HUBERMAN, G. (dir.) (1997). *L'Empreinte*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges-Pompidou.

FEUERBACH, L. (1851; 1967). *Lectures on the Essence of Religion*, traduction de R. Manheim, New York, Harper & Row.

FRANZKE, A. (1978). *Christian Boltanski – Reconstitution*, Paris, Éditions du Chêne.

FREEDBERG, D. (1989). *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago; Londres, The University of Chicago Press.

GAUTHIER, T. (1852; 1995). « Arria Marcella », dans C. AZIZA (dir.), *Pompéi*, Paris, Pocket, p. 59-98.

GAUTHIER, T. (1858; 1986). *Le roman de la momie*, Paris, Gallimard.

GUMPERT, L. (1994). *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion.

HEINICH, N. (s.d.). « Les objets-personnes : Fétiches, reliques et œuvres d'art », *Revue sociologique de l'art*, n° 6, p. 25-55.

HUNTINGTON, R. et P. METCALF (1979). *Celebrations of Death – The Anthropology of Mortuary Ritual*, Cambridge, Cambridge University Press.

JOOS, J. (2003). « Être un parmi d'autres. L'unicité de l'artiste face à l'anonymat », dans *Parachute*, n° 109, p. 73-91.

LAMOUREUX, J. (2003). *Doublures: vêtements de l'art contemporain*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec.

LANGFORD, M. (2001). *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Montréal, McGill-Queen's University Press.

LUCBERT, F. (2002). « La responsabilité de l'artiste », dans T. FERENCZI (dir.), *Devoir de mémoire, droit à l'oubli?* – Actes du

XIII^e Forum *Le Monde*, tenu du 26 au 28 octobre 2001 à Le Mans, Bruxelles, Complexe, p. 249-261.

MAUPASSANT, G. de (1884; 1997). « La chevelure », dans *Contes fantastiques complets*, Paris, Marabout, p. 185-192.

PANOFSKY, E. (1955; 1999). *L'œuvre d'art et ses significations – Essais sur les arts «visuels»*, traduction de M. et B. Teyssèdre, Paris, Gallimard.

ROBIN, R. (2002). « Une juste mémoire, est-ce possible? », dans T. FERENCZI (dir.), *Devoir de mémoire, droit à l'oubli?* – Actes du XIII^e Forum *Le Monde*, tenu du 26 au 28 octobre 2001 à Le Mans, Bruxelles, Complexe, p. 109-118.

ROBIN, R. (2003). *La mémoire saturée*, Paris, Stock.

SEMIN, D. (dir.) (1990). « Christian Boltanski », dans *Collection: Christian Boltanski, Daniel Buren, Gilbert & George, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Richard Long, Mario Merz*, catalogue d'exposition, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain, p. 37-53.

SEMIN, D., T. GARB et D. KUSPIT (1997). *Christian Boltanski*, Londres, Phaidon.

TOUPIN, G. (1972). « Le journal de Betty Goodwin », dans *La Presse*, 21 octobre 1972, p. D15.

TOVELL, R. L. (2002). *Les estampes de Betty Goodwin*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada.

VERDIER, É. (2003). « Personne est quelqu'un », dans *Parachute*, n° 109, p. 100-113.