

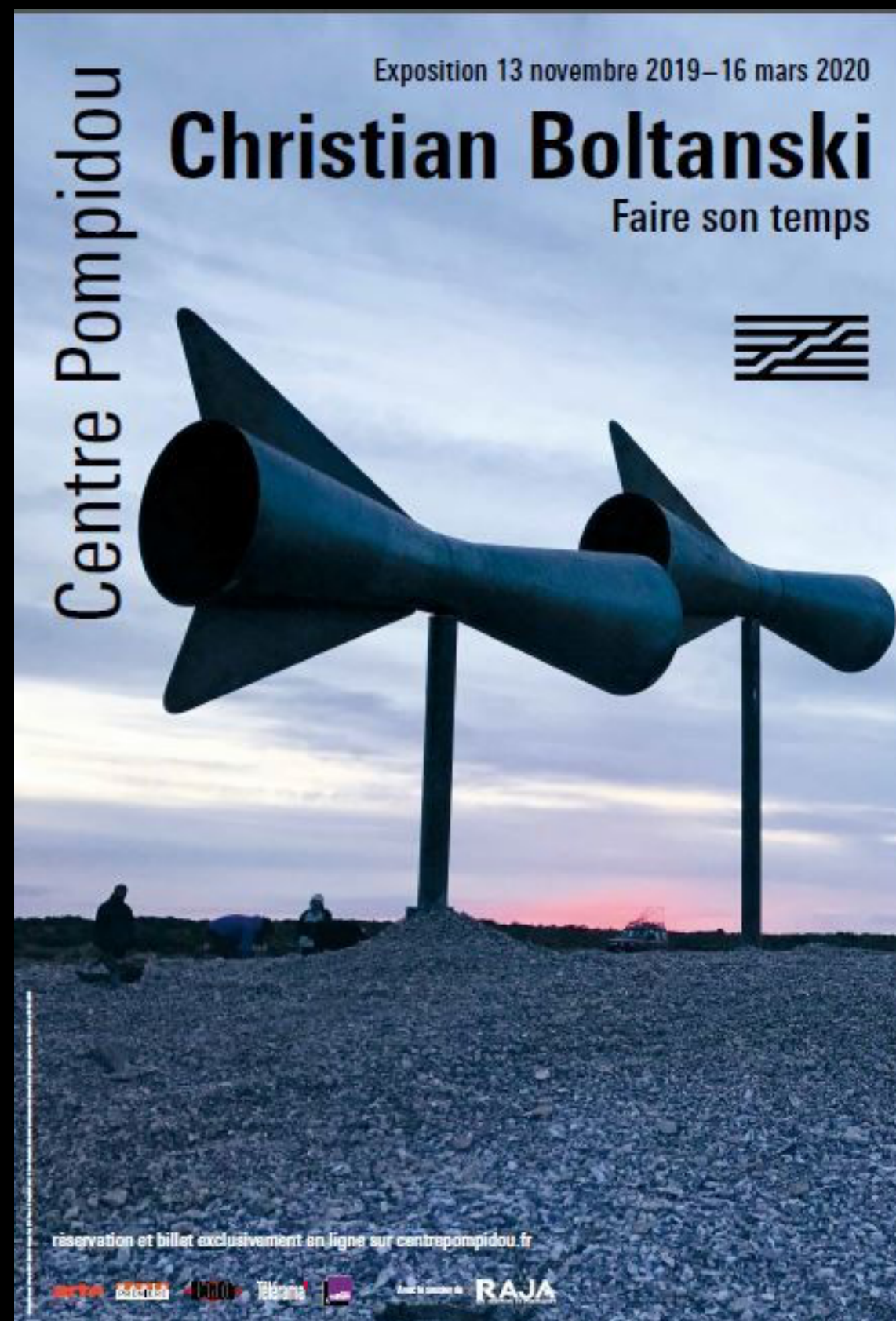
JOURNÉE D'ÉTUDE AUTOUR DU PROGRAMME DE L'ENSEIGNEMENT DE SPÉCIALITÉ

« HUMANITÉS, LITTÉRATURE ET PHILOSOPHIE »

Conférence

Christian Boltanski : un effacement du moi sur fond d'expérience pauvre

**Gaëlle Périot-Bled (MCF, Sorbonne Université)
gaille.periot_bled@sorbonne-universite.fr**



**Christian Boltanski (1944-2021):
exposition « Faire son temps », Centre
Pompidou, 13 novembre 2019- 16 mars
2020**

« Nous avons peur. De tout, de rien, des autres, de nous-mêmes. De la petite comme de la grande histoire. Des honnêtes gens qui, selon les circonstances, peuvent se muer en criminels. De la réversibilité de la vie. Du pire, car il est toujours sûr. Cette appréhension, ma famille me l'a transmise très tôt, presque à la naissance. »

Christophe Boltanski, *La Cache*, Stock, Paris, 2015, p.57

1. La désagrégation du moi

1.1. L'impossible quête de soi



Essai de reconstitution (Trois tiroirs), 1970-1971

Tiroir 1. Contient une bouillotte en pâte à modeler orange et rouge fixée sur un carton

Tiroir 2. Contient 5 rails de train électrique en pâte à modeler orange et rouge fixés par du fil de fer sur un carton

Tiroir 3. Contient 6 avions en pâte à modeler orange et rouge sur un carton Fer blanc, bois, grillage, pâte à modeler

« En vérité quand je m'attache à rassembler tout ce que mon passé a pu contenir de proprement fulgurant, je ne ramasse rien que de disséminé, de disparate et de si peu cohérent que cela montre, plutôt qu'une profusion, combien j'ai dû m'ingénier, cherchant de tout côté de quoi meubler ce vide : l'absence d'un événement majeur dont serait issu ce qui, pour le reste de mon existence, aurait eu force de loi ».

Michel Leiris, *La Règle du jeu*, IV, Frêle Bruit, Paris, Gallimard, 1976. Rééd. « L'imaginaire », 1992, p.366.

Prolongement: Philippe Lejeune, *Lire Leiris, Autobiographie et langage*, Klincksieck, Paris, 1975.

Sur *L'Âge d'homme*:

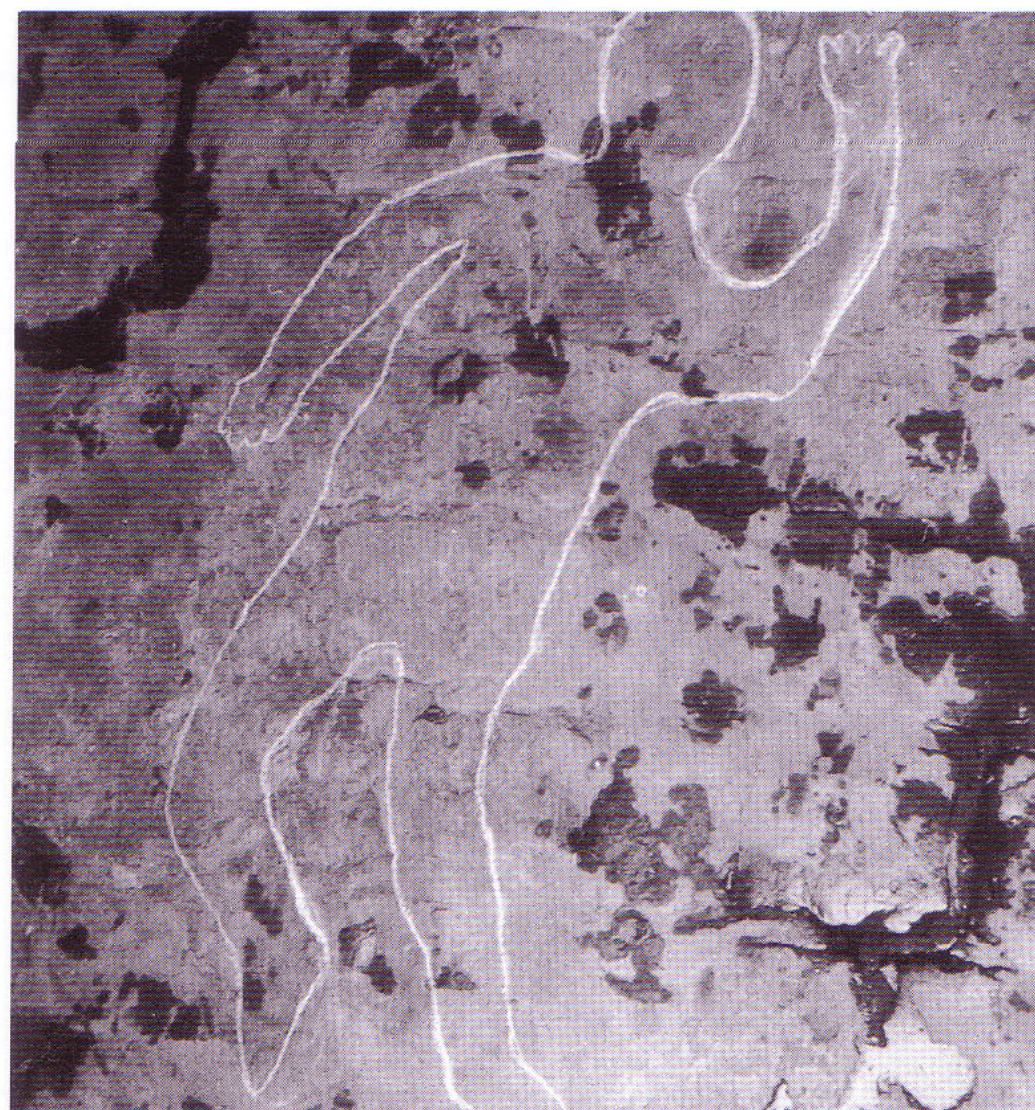
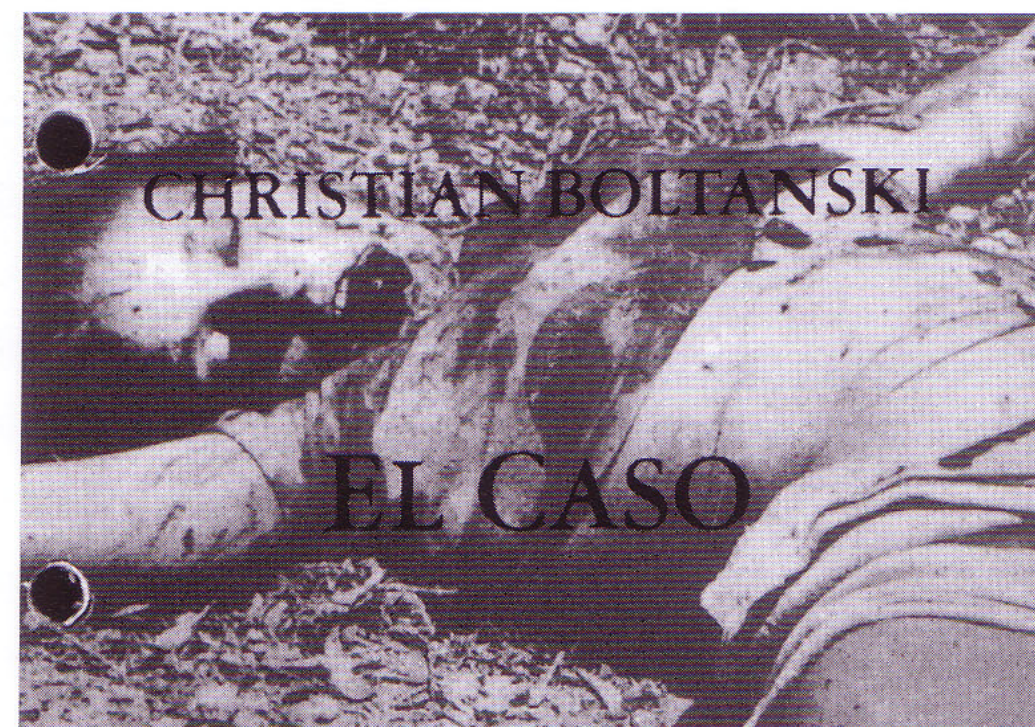
« Leiris commence par se présenter : autoportrait sans complaisance, dont le ton et la technique rappellent par instant l'autoportrait de Montaigne. Par se présenter à *qui* ? Pourquoi cette absence totale de complaisance ? « Je viens d'avoir trente-quatre ans ». Donc, l'âge d'homme ? – Non : « la moitié de la vie ». L'association avec la phrase suivante me fait comprendre moitié d'homme, – plutôt petit. Ou en tout cas, déjà en train de descendre l'autre versant. L'idée de sommet ne peut être exprimée que par un double vertige avant et arrière.


(...) Cette remontée à l'enfance est présentée de manière étrange (p. 29). On pourrait croire d'abord à quelque banale vision du paradis enfantin (« En deçà de cet enfer... », « l'époque de ma vie qui fut la seule heureuse », « cette progressive dégénérescence »). Mais le drame de Leiris est-il, comme il le suggère, de devenir adulte – ou au contraire de ne pas arriver à le devenir, de rester en réalité enfant, alors qu'il est adulte (objectivement) ? Il n'y a pas *opposition*, comme il le suggère, entre des linéaments permanents, vestiges d'une première jeunesse heureuse, et la dégradation du passage à la vie adulte, mais au contraire *identité*. Je propose donc de traduire très classiquement le *bien que en parce que* :

« [...] ma première jeunesse vers laquelle, depuis quelques années, je me tourne comme vers l'époque de ma vie qui fut la seule heureuse, bien que contenant déjà les éléments de sa propre désagrégation »
= parce que...

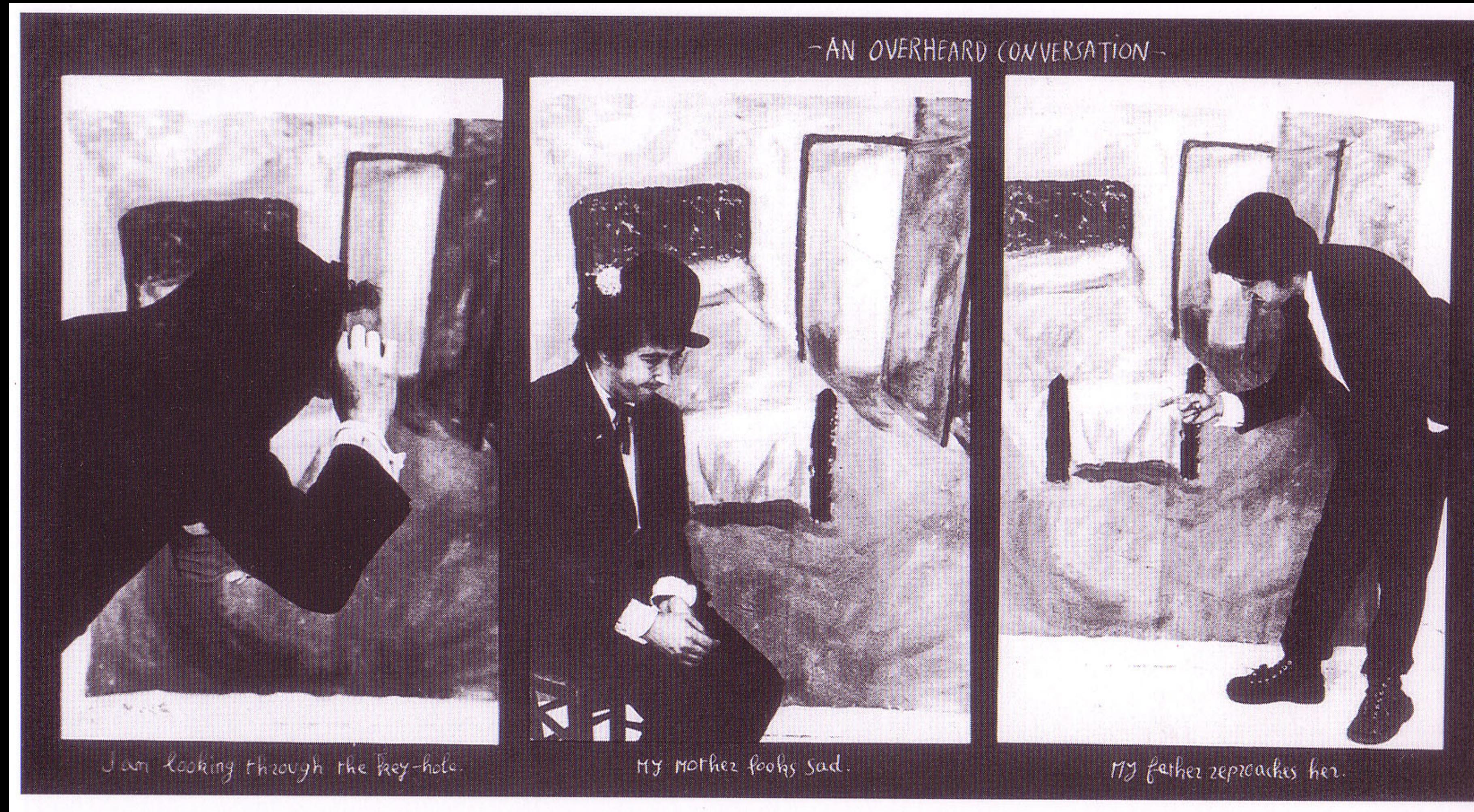
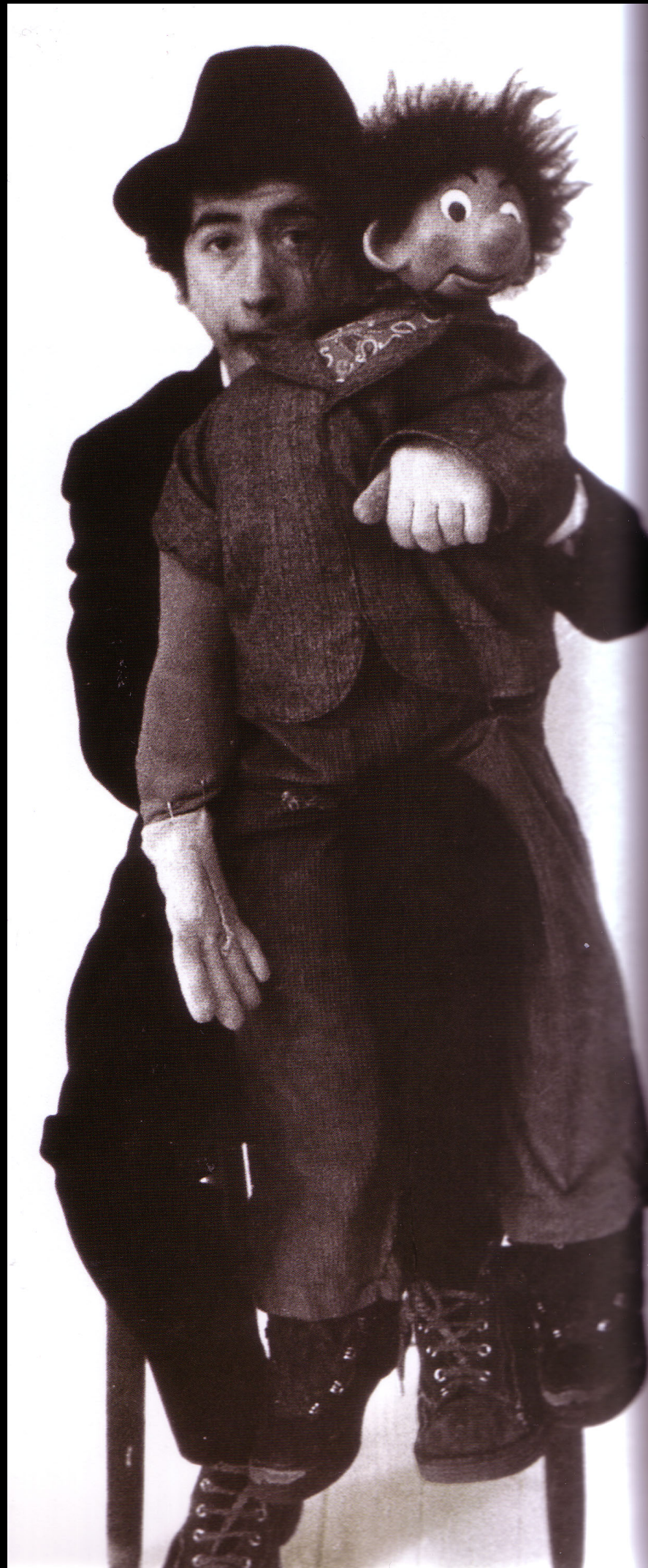
il ne s'agit donc pas d'évoquer un paradis antérieur à la névrose ou au malheur actuel, mais de fixer la névrose dans le paradis de sa source, de retrouver le temps où elle était *naturelle*, adaptée à la fragilité enfantine, quasi spontanée, et finalement *justifiée*. » (Chapitre 1, p.25-29)

<http://www.autopacte.org/Lire-Leiris-intro.html>

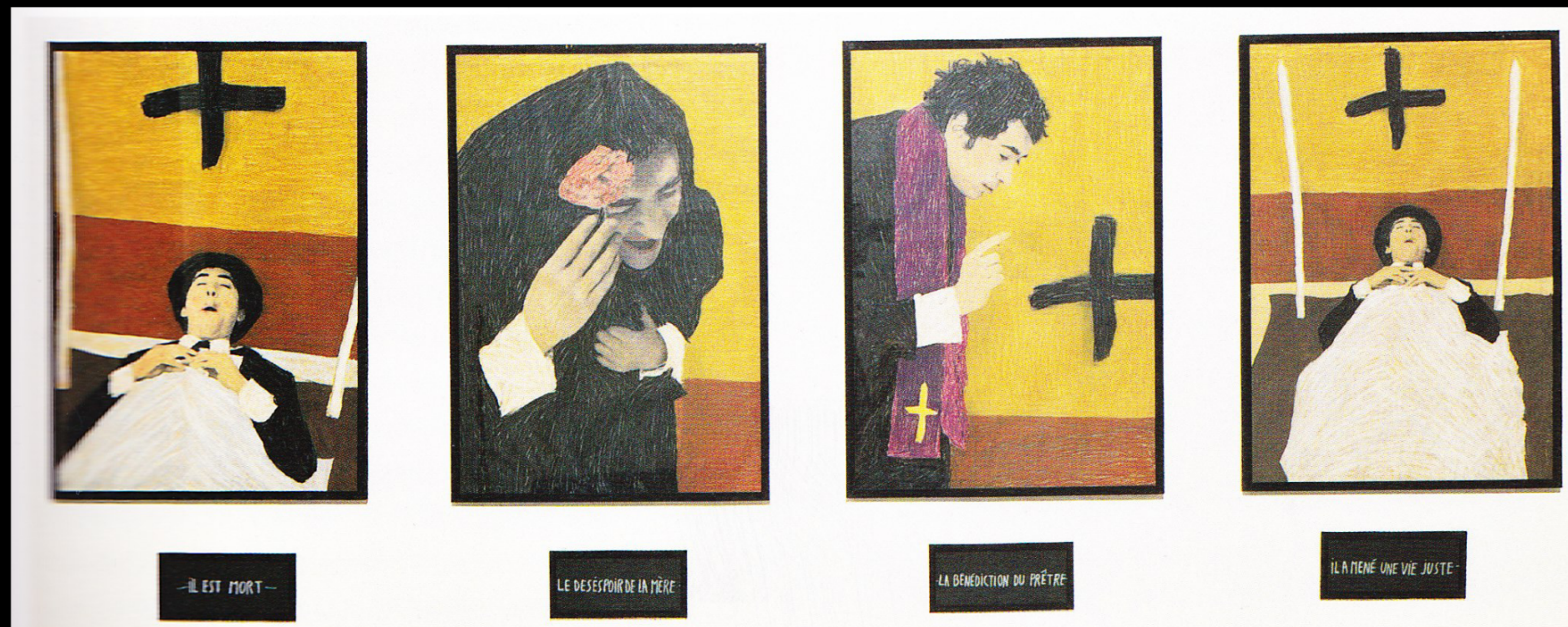


En cas d'ACCIDENT, prévenir		CARTE SANITAIRE	
URGENCE			
NOM BOLTANSKI	NOM BOLTANSKI		
Prénom Christian	Prénom Christian		
Domicile 100 rue de grenelle Paris 7	Domicile 100 rue de grenelle Paris 7		
Médecin de famille : Dr Boltanski	Téléphone 1-1-1		
Pharmacien : Lesure 70 rue de Bal	Né le 6-9-44		

Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort (1969)



Saynètes comiques: La conversation surprise (1974)



Saynètes comiques: La Mort du grand-père (1974)
Il est mort – Le désespoir de la mère – La bénédiction du prêtre – Il a mené une vie juste

« Longtemps j'ai cherché les traces de mon histoire, consulté des cartes et des annuaires, des monceaux d'archives. Je n'ai rien trouvé et il me semblait parfois que j'avais rêvé, qu'il n'y avait eu qu'un inoubliable cauchemar. »

Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Denoël, Paris, 1975, p.14.

« Je n'ai pas de souvenirs d'enfance. Jusqu'à ma douzième année à peu près, mon histoire tient en quelques lignes : j'ai perdu mon père à quatre ans, ma mère à six ; j'ai passé la guerre dans diverses pensions de Villard-de-Lans. En 1945, la sœur de mon père et son mari m'adoptèrent.

Cette absence d'histoire m'a longtemps rassuré : sa sécheresse objective, son évidence apparente, son innocence, me protégeaient, mais de quoi me protégeaient-elles, sinon précisément de mon histoire, de mon histoire vécue, de mon histoire réelle, de mon histoire à moi qui, on peut le supposer, n'était ni sèche, ni objective, ni apparemment évidente, ni évidemment innocente ?

« Je n'ai pas de souvenirs d'enfance » : je posais cette affirmation avec assurance, avec presque une sorte de défi. L'on n'avait pas à m'interroger sur cette question. Elle n'était pas à mon programme. J'en étais dispensé : une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place : la guerre, les camps.

A treize ans, j'inventai, racontai et dessinai une histoire. Plus tard, je l'oubliai. Il y a sept ans, un soir, à Venise, je me souvins tout à coup que cette histoire s'appelait « W » et qu'elle était, d'une certaine façon, sinon l'histoire, du moins une histoire de mon enfance. »

***Ibid.*, p.17.**

« Ce que l'analyse a déclenché, ce n'est ni un flot de souvenirs jusque-là oubliés ni un discours interprétatif qui donnerait un sens à une chose auparavant confuse. Les matériaux auxquels Georges Perec va enfin donner une forme accomplie étaient tous déjà là depuis 1970 : la fiction déjà publiée, les souvenirs d'enfance répertoriés sur le petit carnet noir, l'idée d'articuler ensemble plusieurs textes différents... L'analyse lui a permis de réaffronter ce texte abandonné, insupportable. »

« S'il veut faire entendre au lecteur ce que l'analyste a fini par entendre, il n'est pas nécessaire d'en dire « plus », mais au contraire *moins*. C'est une sorte de création négative. Il y a une certaine analogie entre le mouvement de « destruction » qui, au cours de l'analyse, a permis à Perec d'avoir accès à son histoire et à sa voix, et le geste de suppression, ou de simplification, qu'il effectue sur le projet complexe conçu en 1970. « Il fallait d'abord que s'effrite cette écriture carapace derrière laquelle je masquais mon désir d'écriture, que s'érode la muraille des souvenirs tout faits, que tombent en poussière mes refuges ratiocinants » (*Penser/Classer*, p. 71). L'érosion sera mise en scène dans la série « Souvenir d'enfance », conservée ; les refuges explicatifs de la troisième série, supprimés. »

Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'Oblique*, P.O.L., Paris, 1991, p. 136.

<https://ec56229aec51f1baff1d-185c3068e22352c56024573e929788ff.ssl.cf1.rackcdn.com/attachments/original/2/4/9/002620249.pdf>

Sur l'après-coup (*Nachträglichkeit*) chez Freud:

« Un souvenir est refoulé, qui n'est devenu traumatique qu'après-coup »

Sigmund Freud, La Naissance de la psychanalyse, Lettres à Wilhelm Fliess, notes et plans, Paris, PUF, 1956, p.367.

Cité *in* article *Après-coup*, J. Laplanche et J.B.Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, Paris, 1998.

1.2. Le projet d'un musée de l'homme

« L'art est une tentative d'empêcher la mort, la fuite du temps... (...) L'art est une sorte d'échec, un combat que tu ne peux pas gagner (...) »

Christian Boltanski, Entretien avec Catherine Grenier, in La Vie possible de Christian Boltanski, Seuil, Paris, 2007, p.86-87.

« Tu peux recommencer chaque jour le portrait de ton frère, tu ne vas pas le rendre immortel, il va vieillir, il va changer, le portrait ne sera jamais lui ».

***Ibid.* p.86.**





« J'étais à l'époque très influencé par les musées d'ethnologie, par le fait de regarder notre quotidien comme si c'était un monde sauvage – j'allais beaucoup au musée de l'homme. »

Christian Boltanski, *ibid.*, p. 77-78.

Vitrine de référence, 1971

Boîte en bois peinte sous plexiglas et contenant : photos, cheveux, bribes de vêtements de l'artiste, échantillon de son écriture, page de son livre de lecture, entassement de 14 boulettes de terre, un piège composé de trois objets faits de morceaux de tissu, fil de fer, épingles

20 RÈGLES ET TECHNIQUES
UTILISÉES EN 1972
PAR UN ENFANT DE 9 ANS

DÉCRITES PAR
CHRISTIAN BOLTANSKI

BERG

Le lavage des mains

At vaske hænder



FIG. 1



FIG. 2



FIG. 3



FIG. 4



FIG. 5



FIG. 6

Monsieur,

Je me permets de vous écrire pour vous soumettre un projet qui me tient à cœur et que j'aimerais pouvoir réaliser.

Je voudrais que, dans une salle de votre musée, soient présentés les éléments qui ont entouré une personne durant sa vie et qui restent après sa mort le témoignage de son existence ; cela pourrait aller, par exemple, des mouchoirs dont elle se servait jusqu'à l'armoire qui se trouvait dans sa chambre ; tous ces éléments devront être présentés sous vitrine et soigneusement étiquetés.

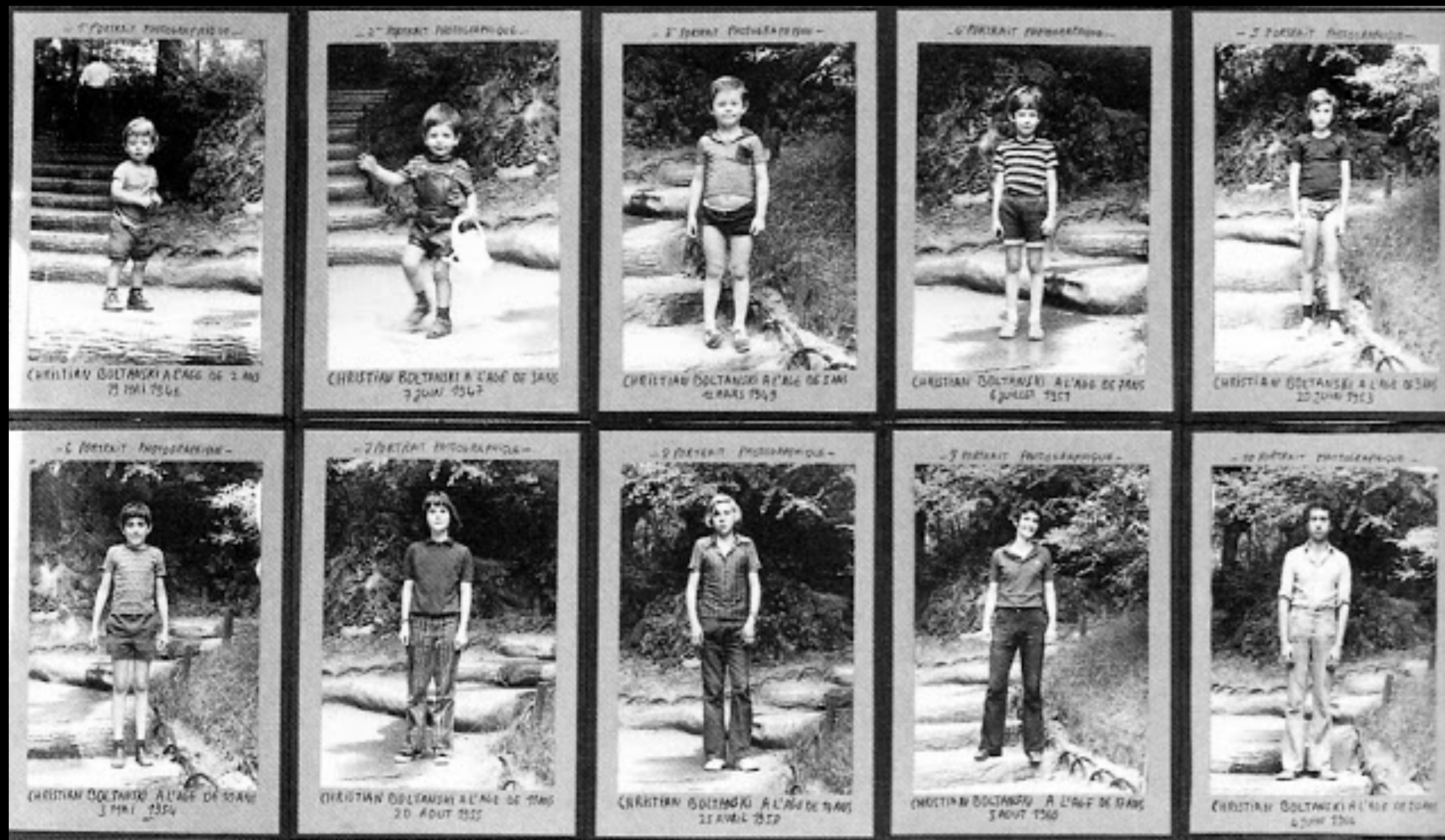
Je désirerais m'occuper personnellement du classement de la présentation, ainsi que des recherches à effectuer. D'un point de vue pratique, je pense que la plupart sinon la totalité de ces objets pourront être facilement rassemblés en faisant l'acquisition globale d'une vente après décès. En espérant une prompte réponse de votre part, je vous prie de croire, Monsieur, à mes sentiments respectueux.

Texte de la lettre envoyée aux soixante-deux conservateurs de musées



Inventaire photographique des objets ayant appartenu au jeune homme d'Oxford, 1973

Les photographies ont été réalisées en 1973 par Peter Ibsen, alors Directeur du Musée d'art moderne d'Oxford



«L'œuvre d'art ne parle forcément que de soi, mais soi n'a aucune importance, ça devient chacun ».

Christian Boltanski, *ibid.*, p.84.

**10 portraits photographiques de Christian Boltanski, 1946-1964
1972, album photographique**

Prolongement : sur le médium photographique

Les images photographiques « ont en effet le pouvoir de se substituer à la réalité, du fait que, pour commencer, une photo n'est pas simplement une image (comme l'est un tableau), une interprétation du réel ; c'en est aussi une trace, une sorte de stencil immédiat, comme l'empreinte d'un pas ou un masque mortuaire »

Susan Sontag, *Sur la photographie*, trad. Philippe Blanchard, Paris, C. Bourgois, 2008, p.210.

« Les images photographiques ne donnent pas tant l'impression d'être des propositions sur le monde que des morceaux du monde, des miniatures de la réalité que quiconque peut produire ou s'approprier^s ». ***Ibid.***

« Par nature, la Photographie [...] a quelque chose de tautologique : une pipe y est toujours une pipe, intraitablement. On dirait que la Photographie emporte toujours son référent avec elle, tous deux frappés de la même immobilité amoureuse ou funèbre, au sein même du monde en mouvement : ils sont collés l'un à l'autre, membre par membre, comme le condamné enchaîné à un cadavre dans certains supplices ; ou encore semblables à ces couples de poissons (les requins, je crois, au dire de Michelet) qui naviguent de conserve, comme unis par un coït éternel. »

Roland Barthes, *La Chambre claire*, Gallimard, collection « Les Cahiers du cinéma », Paris, 1980 p.17.

« Ce que nous regardons était là mais il ne l'est plus, autrement dit, cela est (sera) et cela a été. »

Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie* [1980], Paris, Gallimard, 2013, §39, p. 148-151.

2. Après le choc

2.1. Expérience pauvre et mémoire trouée

Sur le traumatisme

« On revit parfois ce que l'on n'a pas vécu soi-même. »

Frédéric Worms, Revivre, Eprouver nos blessures et nos ressources, Flammarion, Paris, 2012.

« Ce n'est pas un hasard si la notion de traumatisme – et ses divers usages – sont au centre du moment présent. À quoi renvoie-t-elle, en effet, sinon à deux éléments qu'elle noue étroitement entre eux : un événement violent mais *extérieur*, et le fait pour celui qui en est dès lors la victime, non seulement de le subir dans l'instant, mais de le revivre subjectivement sur le long terme, *dans la durée*, voire de le transmettre de proche en proche ?

Cette idée établit un lien entre un événement ou une action extérieure, dont on pourra rechercher la cause ou établir la responsabilité, d'un côté, est un effet intérieur profond sur la subjectivité, voire sur l'identité de celui qui le vit, d'un autre côté. »

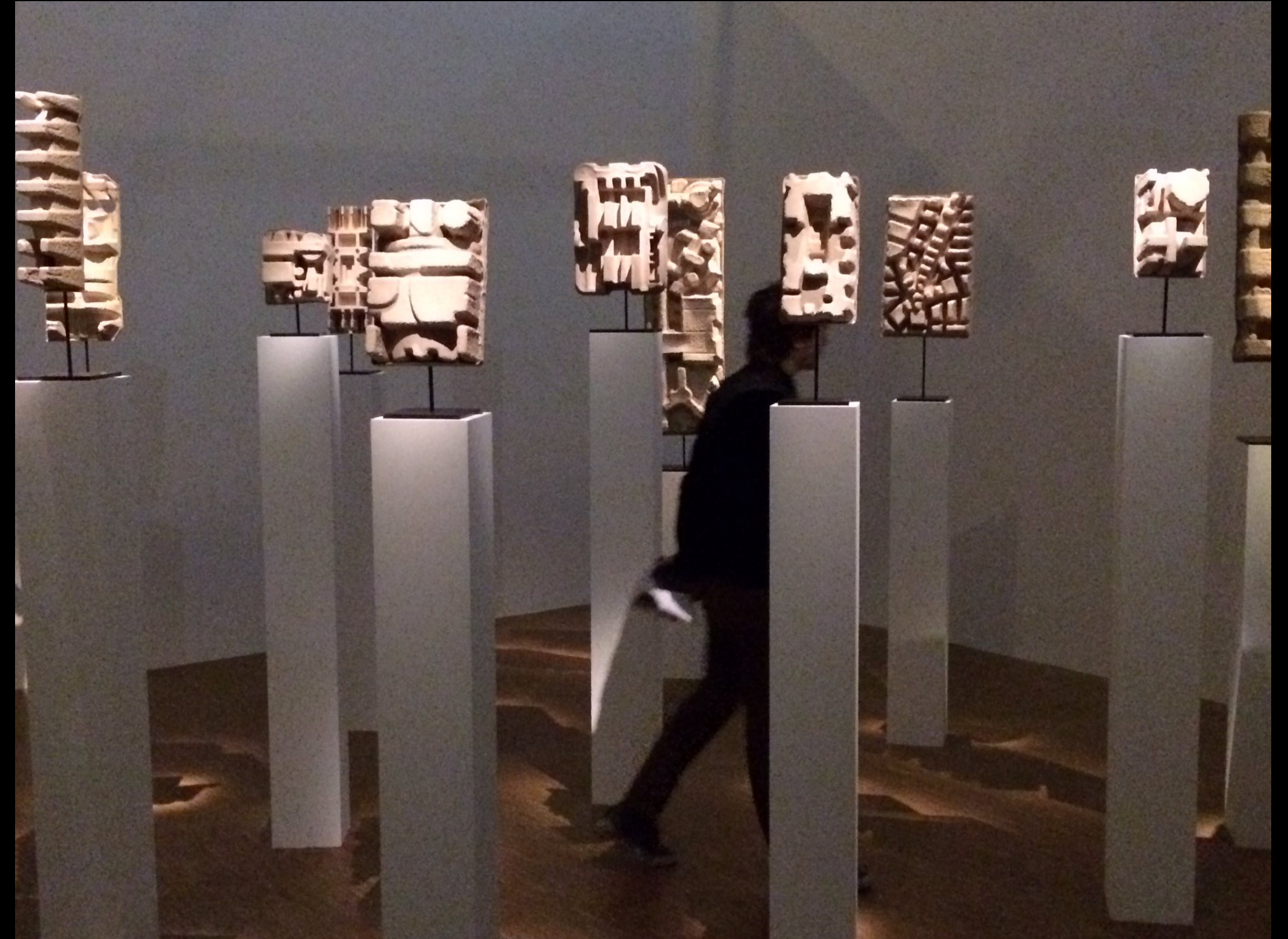
Ibid., p.177.

Prolongement:



Rithy Panh, *L'Image manquante*, film documentaire, 2013.

Prolongement:



Kader Attia, *Réfléchir la mémoire*, film documentaire et installation, (2016)

La réception distraite (*Zerstreuung*)

« Non, une chose est claire : le cours de l'expérience a chuté, et ce dans une génération qui fit en 1914-1918 l'une des expériences les plus effroyables de l'histoire universelle. Le fait, pourtant, n'est peut-être pas aussi étonnant qu'il y paraît. N'a-t-on pas alors constaté que les gens revenaient muets du champ de bataille ? Non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable. »

Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », *Œuvres*, II, traduction Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2000, p.364-365.

« La fois dernière déjà, l'inadéquation entre le corps humain et la bataille du matériel rendait impossible une véritable expérience. Personne n'aurait pu en parler comme on pouvait encore raconter les batailles du général d'artillerie Bonaparte. Ce n'est pas un hasard s'il s'est écoulé un long intervalle de temps entre la parution des Mémoires de guerre et le moment où la paix a été conclue: cela montre combien a été difficile la reconstruction du souvenir - auquel, dans tous ces livres, il reste attaché quelque chose d'impuissant et même d'inauthentique, quelles qu'aient pu être les horreurs par lesquelles en sont passés ceux qui les ont écrits.

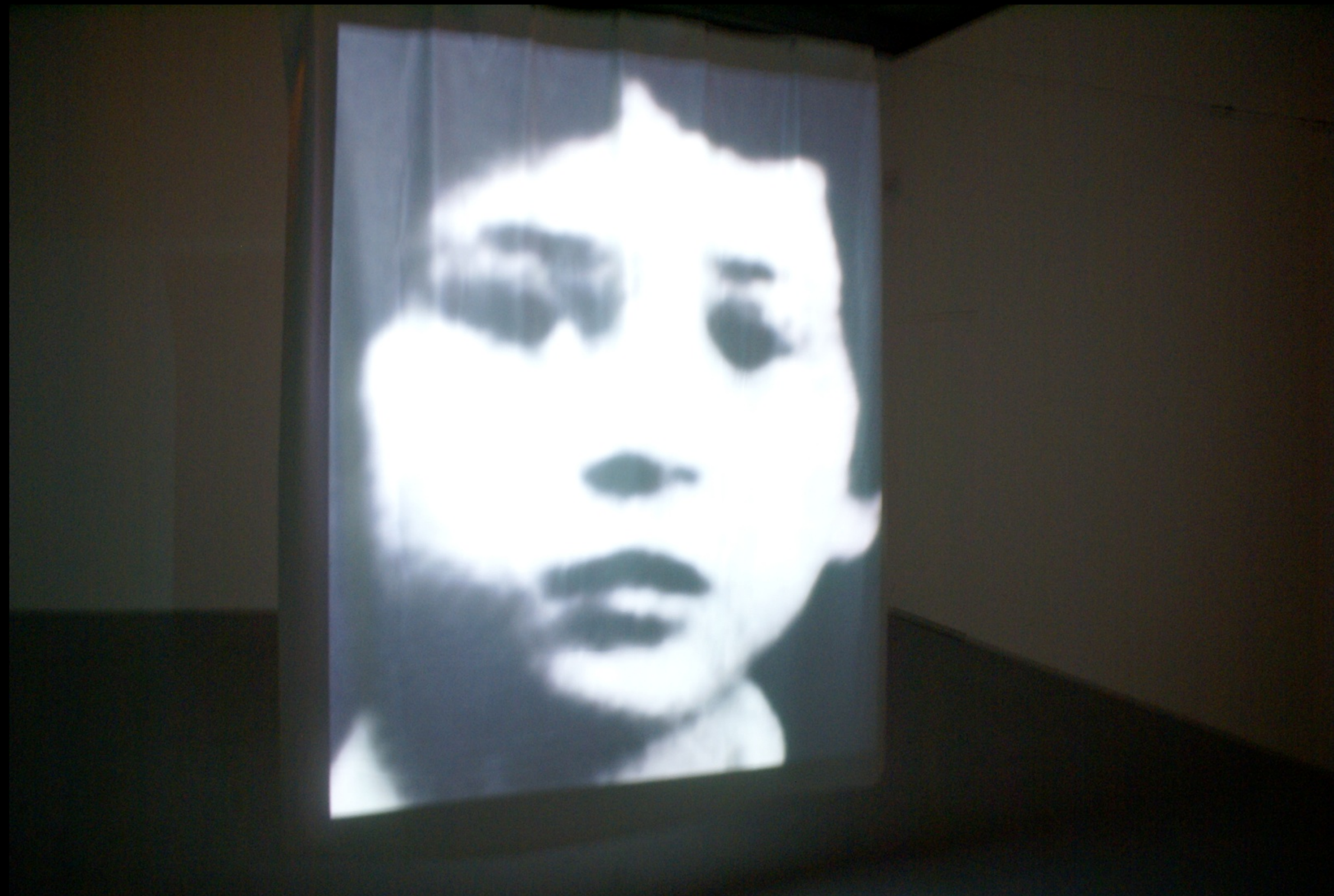
Mais, maintenant, cette Seconde Guerre est absolument au-delà de toute expérience, tout autant que peut l'être la marche d'une machine par rapport aux mouvements du corps, lequel ne se met à ressembler à la machine que quand il se trouve dans un état pathologique. (...)

Autant la guerre est maintenant dénuée de continuité, d'épaisseur historique, de dimension « épique » - au lieu de cela, elle recommence à zéro pour ainsi dire à chacune de ses phases - autant elle laissera peu d'images durables et inconsciemment conservées dans la mémoire. Partout, avec chaque explosion, elle a forcé l'écran protecteur des réactions sensorielles, derrière lequel peut se constituer l'expérience, c'est-à-dire la durée qui s'écoule entre l'oubli salutaire et le souvenir salutaire. La vie s'est transformée en une suite intemporelle de chocs entre lesquels il y a des trous béants, des intervalles vides et paralysés. Or il n'y a rien peut-être de plus funeste pour l'avenir que le fait qu'à proprement parler bientôt plus personne ne sera en mesure de penser encore à cette guerre, car tout traumatisme et tout choc non surmonté chez ceux qui en reviennent est un germe de destruction à venir. »

Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Payot, Paris, 2003, p.70.



Monuments: Leçons de ténèbres, Chapelle de La Salpêtrière, Paris, 1986



Les Archives du cœur
13 septembre - 5 octobre 2008, Maison Rouge.

« L'écoulement du temps, en revanche, provoque d'autres effets négatifs du point de vue historique. La majorité des témoins, de l'accusation et de la défense, sont maintenant disparus, et ceux qui restent et qui, surmontant les uns leurs remords, les autres leurs blessures, consentent encore à témoigner, disposent de souvenirs de plus en plus flous et stylisés; souvent, ils sont influencés à leur insu par des renseignements dont ils ont eu connaissance plus tard, par des lectures ou par les récits des autres. Dans certains cas, naturellement, la perte de mémoire est simulée, mais les nombreuses années écoulées la rendent crédible, même au tribunal : les «je ne sais pas » ou «je ne savais pas », que disent aujourd'hui de nombreux Allemands, ne scandalisent plus, tandis qu'ils scandalisaient, ou auraient dû le faire, quand les faits étaient récents. »

Primo Levi, *Les Naufragés, les Rescapés* (1986, 1989 pour la traduction française)

<https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2015/03/levi-primo-les-naufrages-et-les-rescapes.pdf>



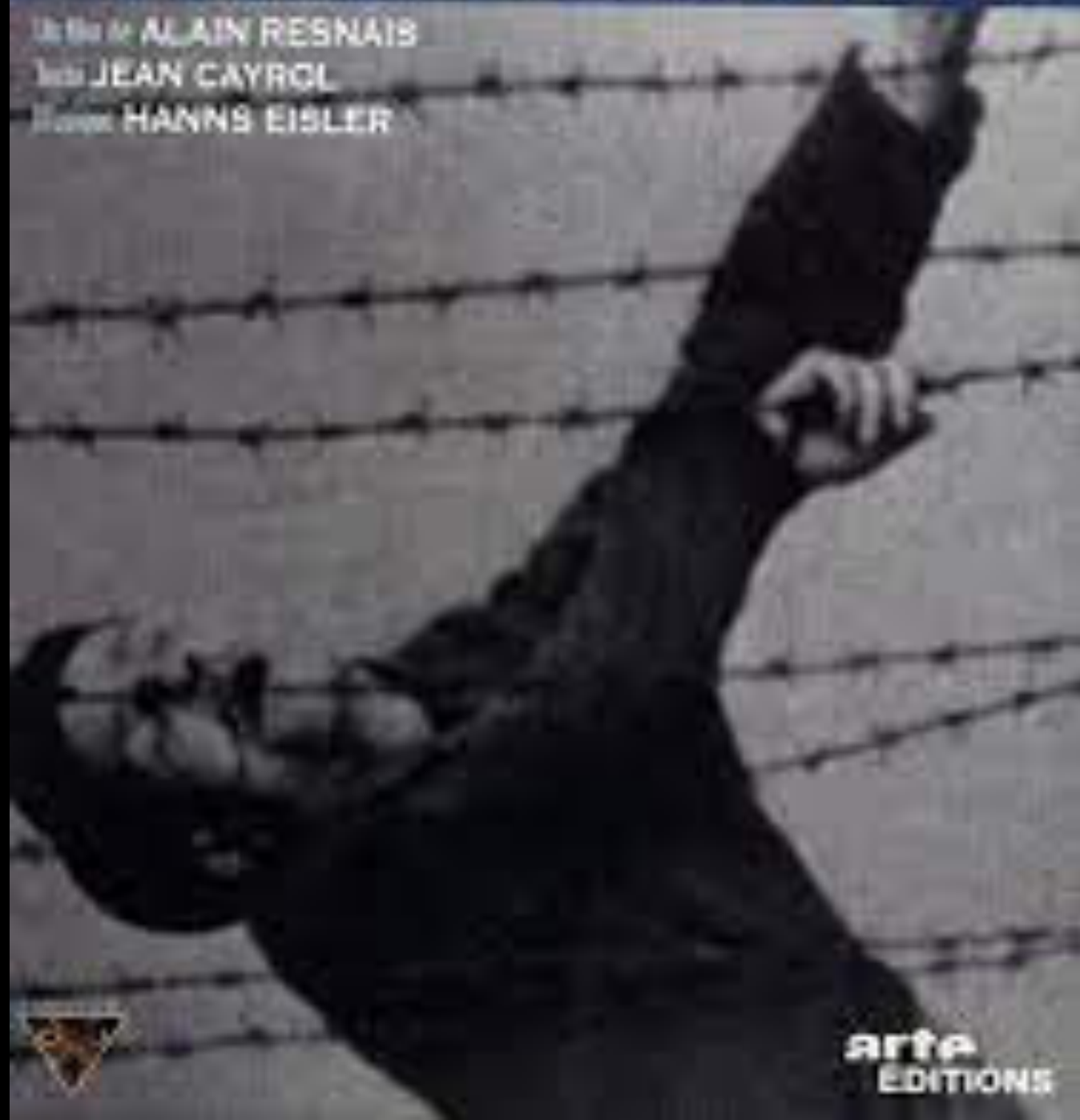
Réserve du Musée des enfants I et II, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1989



Monumenta Personnes
13 janvier - 21 février 2010, Grand Palais

NUIT ET BROUILLARD

de Alain RESNAIS
scénario de JEAN CAYROL
musique de HANNS EISLER



Alain Resnais, *Nuit et brouillard* (1956)

« Les morts sans sépulture dans les guerres et les camps d'extermination accréditent l'idée d'une mort sans lendemain et rendent tragi-comique le souci de soi et illusoire la prétention de l'animal rationnel à une place privilégiée dans le cosmos et la capacité de dominer et d'intégrer la totalité de l'être dans une conscience de soi. Mais la conscience de soi elle-même se désintègre. »

E. Levinas, *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Fata Morgana, 1972, p.74.



Réserve: Les Suisses morts (1991)

CHRISTIAN BOLTANSKI

ARCHIVES

LE MÉJAN
ACTES SUD

« Chacun est victime et chacun est criminel » et « quand les gens regardent les photographies et essayent de savoir qui sont les criminels et qui sont les victimes, la plupart du temps, ils se trompent »

Christian BOLTANSKI, Catherine GRENIER, op. cit., p.197.

Archives, 1989



Sans-souci, 1991

« Les actes étaient monstrueux, mais le responsable (...) était tout à fait ordinaire, comme tout le monde, ni démoniaque, ni monstrueux »

Hannah ARENDT, *La Vie de l'esprit*, PUF, Paris, 1975, p. 18.

2.2. Le spectateur en action



Les Abonnés du téléphone, 2000, Musée d'art moderne de la Ville de Paris



***Take Me (I'm yours)* ,
Monnaie de Paris, 2015.**

Exposition réunissant des œuvres de plusieurs artistes pour créer un lieu d'interaction entre les visiteurs et les œuvres caractérisé par sa forme ouverte et son évolution permanente ; un lieu dans lequel le public est autorisé à adopter des comportements généralement interdits dans les musées – comme emporter, toucher, tester, déguster, échanger les œuvres exposées.



<https://youtu.be/SXND1GZdBzM>

Captation d'une visite de l'exposition *Personnes*, où l'on entend les pulsations cardiaques. Lors de la Monumenta, il était par ailleurs possible de faire enregistrer ses propres battements de coeur, dans la nef du Grand Palais.



Les Archives du cœur, Japon, Musée Teshima (2010)

Esthétique du choc et oeuvre non-organique

« De spectacle attrayant pour l'œil ou de sonorité séduisante pour l'oreille, l'œuvre d'art, avec le dadaïsme, se fit projectile. Le récepteur en était frappé. L'œuvre acquit une propriété tactile. Elle favorisa ainsi la demande sur le marché cinématographique, car l'aspect distrayant du film a lui aussi en premier lieu un caractère tactile, en raison des changements de lieux et de plan qui assaillent le spectateur par à-coups. Que l'on compare l'écran sur lequel se déroule le film à la toile sur laquelle se trouve le tableau. Cette dernière invite le spectateur à la contemplation; devant elle, il peut s'abandonner à ses associations d'idées. Rien de tel devant les prises de vues du film. À peine son œil les a-t-il saisies qu'elles se sont déjà métamorphosées. Impossible de les fixer. »

Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version), *Œuvres*, III, *op.cit.*, p. 308-309.

« Le principe du montage, en tant qu'action dirigée contre l'unité organique obtenue subrepticement, visait le choc. Lorsque celui-ci est émoussé, les montages redeviennent une simple matière indifférente; le procédé ne suffit plus à réaliser par «détonation» une communication entre l'esthétique et l'extra-esthétique : l'intérêt est neutralisé en intérêt socio- culturel ».

Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, [1995], 2020,p. 219.



Christian Boltanski, installation «Chance» présentée à Venise en 2011 (à gauche) a voyagé en Australie, en Chine. À Droite à Vevey, dans la salle del Castillo.

Prolongement:

« L'œuvre d'avant-garde ne procure [au récepteur] aucune impression d'ensemble qui lui permettrait d'en interpréter le sens, pas plus qu'elle ne lui laisse la possibilité d'une impression susceptible de prendre appui sur les parties individuelles, car celles-ci ne dépendent plus d'une intention à laquelle l'œuvre serait subordonnée. Ce refus de délivrer un sens est vécu comme un choc par le récepteur. C'est ce que vise l'artiste d'avant-garde, dans l'espoir que ce retrait du sens l'amènera à mettre en question sa propre pratique de vie, et à se convaincre de la nécessité de la changer. Le choc joue le rôle d'un stimulant l'invitant à changer de comportement; il est l'instrument destiné à briser l'immanence esthétique et à susciter une transformation de la pratique de la vie. »

Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, Questions théoriques, coll. Saggio Casino, 2013, Paris, p.129-130.

Prolongement:

« Il n'y a pas de raison pour que le choc de deux modes de sensorialité se traduise en compréhension des raisons des choses, ni pour que celle-ci produise la décision de changer le monde. Cette contradiction qui habite le dispositif de l'oeuvre critique ne la rend pas pour autant sans effet. Il peut contribuer à transformer la carte du perceptible et du pensable, à créer de nouvelles formes d'expérience du sensible, de nouvelles distances avec les configurations existantes du donné. Mais cet effet ne peut être une transmission calculable entre choc artistique sensible, prise de conscience intellectuelle et mobilisation politique. On ne passe pas de la vision d'un spectacle à une compréhension du monde et d'une compréhension du monde à une décision d'action. On passe d'un monde sensible à un autre monde sensible. »

Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p.74.

Annexe - Entretien avec Christian Boltanski, Malakoff, 14 octobre 2010.

Gaëlle Périot-Bled – Vous dites souvent que l'œuvre d'art ne parle forcément que de soi mais que soi n'a aucune importance quand ça devient chacun... Mais quel rapport vos oeuvres ont-elles avec vous?

Christian Boltanski – Si vous voulez, ce sont des préoccupations, dans les deux cas, aussi bien en Tasmanie que sur l'île des cœurs, que j'ai depuis toujours. J'ai toujours essayé de préserver la vie d'individus et donc j'ai conservé des photos, des noms, et naturellement ça ne marche jamais. L'île des cœurs est une chose qui est ratée, comme toute mon activité. Ce n'est pas parce que vous avez le cœur de quelqu'un, qu'il est vivant. Il y a déjà pas mal de morts d'ailleurs qui sont là-bas. Oui, on ne peut rien conserver. Et la Tasmanie c'est la même chose. Dans le premier texte que j'ai écrit, j'ai dit que je voudrais mettre ma vie en boîte pour conserver tous les instants de ma vie. Mon bienfaiteur tasmanien a des centaines ou des milliers d'heures de ma vie, mais ce n'est pas ça qui me rendra vivant. Donc, dans les deux cas, c'est une très vieille préoccupation, dans les deux cas, ce n'est pas pour prouver qu'on peut conserver, mais pour prouver qu'on ne peut pas conserver.

GPB – Oui, mais en même temps, vous voulez en témoigner. Je veux dire par là que c'est un tel projet, qui implique tant d'efforts, que c'est finalement une démarche étonnante que de se donner tant de mal pour montrer que ça rate.

CB – Mais toute mon activité est une activité ratée. Toute activité humaine est ratée. Puisque nous essayons de nous battre contre le destin et qu'à la fin le destin nous tue. Mais par contre, être humain, c'est essayer de se battre contre le destin.

GPB – Dans votre travail, on a quand même le sentiment qu’il y a une forme d’humanisme.

CB – Je le crois, même si c’est un mot qui est un peu contesté. Oui, c’est vraiment l’importance de chacun et l’impossibilité de le sauver. L’importance de chaque être, et le fait qu’au bout de trois générations, il est totalement oublié, et qu’on ne peut de toute façon rien garder, ni rien sauver. Et toute notre vie, on essaie de lutter contre Dieu et de cracher à la tête de Dieu. Mais, à la fin, Dieu nous a. Enfin Dieu ou le destin, je ne sais pas ce que ça veut dire.

GPB – Oui, mais enfin vous, vous avez quand même trouvé une singulière manière de défier Dieu parce que dans trois générations, il y a des chances pour qu’on se rappelle encore de vous.

CB – Ce n’est pas sûr. De toute façon, on se racontera peut-être des histoires, mais mes objets sont très fragiles. Les premières constitutions d’objets que j’ai faites sont dans des matériaux qui ne se conservent pas. J’aurais pu les faire en bronze ou en marbre, je les ai faits en pâte à modeler qui se détruit aussitôt et, dans l’ensemble, tout ce que je fais est extrêmement fragile. Donc, il y a en même temps ce désir de garder, d’archiver, et en même temps, c’est encore une fois raté.

GPB – Mais, il y a une communauté d’hommes qui accueille vos œuvres et qui va écrire sur elles, qui va parler d’elles.

CB – Alors, disons, l’espérance que je peux avoir, c’est effectivement qu’il y ait des histoires, qu’on raconte des histoires, que l’on améliore des histoires. Et comme je le dis toujours, je suis assez menteur, ce qui fait aussi partie de cette création de légendes. Mais malgré tout, dans mes projets au Japon ou en Tasmanie, il faut que ce soit vrai, ça n’aurait aucun sens si ce n’étaient que mensonges. Que je dise qu’il y a des centaines de milliers de cœurs alors qu’il n’y en a que 30 000, ça n’est pas important ; mais il faut qu’il y ait vraiment cette maison là-bas, il faut qu’il y ait vraiment ce lieu. »

Bibliographie sélective sur Christian Boltanski

Entretiens, romans, essais

Christian BOLTANSKI, Catherine GRENIER, *La Vie possible de Christian Boltanski*, Seuil, Paris, 2007

Christian BOLTANSKI, Laure ADLER, *Christian Boltanski, Conversation avec Laure Adler*, Flammarion, Récits, Paris, 2021

Christian BOLTANSKI, Antoine COMPAGNON, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-cours-du-college-de-france/conversation-avec-christian-boltanski-7739859>

Christophe BOLTANSKI, *La Cache*, Stock, Paris, 2015

Gilbert LASCAUX, *Souvenance*, L'Echoppe, Paris, 1998

Quelques catalogues d'exposition

Christian BOLTANSKI, *Archives*, Le Méjan, Actes sud, Paris, 1989

Christian BOLTANSKI, « La petite mémoire », *Le Voyage au Pérou*, Catalogue du Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1998

Christian BOLTANSKI, *Faire son temps*, Centre Pompidou, Paris, 2019