

Empreintes et entropie

Paul Kawczak

Number 136, Fall 2020

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/94595ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Kawczak, P. (2020). Review of [Empreintes et entropie]. *Inter*, (136), 146–151.

Empreintes et entropie

Paul Kawczak

Trente-cinq ans après la première rétrospective qui lui avait été consacrée au Centre Pompidou, Christian Boltanski a réinvesti le lieu avec l'exposition *Faire son temps*. L'artiste y a exposé sur 200 mètres carrés une sélection d'œuvres qui retracent sa carrière suivant un parcours chronologique. *Faire son temps* est, comme c'est souvent le cas avec les titres de Boltanski, à entendre selon plusieurs sens. Il y a bien sûr l'idée, pour un artiste obsédé par la mort et qui se dit « dans le temps additionnel »¹, de l'imminence de la fin. L'absence et la disparition, qui ont toujours été au centre du travail de Boltanski, deviennent de moins en moins celles des autres et de plus en plus la sienne. L'espace d'exposition, dont le centre est plongé dans l'obscurité et au sein duquel l'œuvre « Cœur » (2005) relie les battements du cœur de l'artiste à l'allumage d'une petite ampoule, est le mausolée d'un homme qui s'apprête à ne vivre plus que par le souvenir.

Mais, *Faire son temps*, c'est aussi, littéralement, « fabriquer son temps », le manipuler, le mettre en espace, le bricoler, ce que fait Boltanski en mettant en scène la chronologie de son travail en une exposition immersive qui se replie sur elle-même pour faire se rencontrer les mots départ et arrivée. L'artiste ne présente pas tant une rétrospective qu'une œuvre unique en forme de monument à sa fin prochaine, y déployant l'espace-temps de sa disparition. La mort y rôde, refondant des œuvres issues des périodes différentes de la vie créatrice de Boltanski en une poétique unique de l'empreinte et de la mémoire.

Quant à une troisième interprétation du titre, celle qui voudrait que faire son temps signifie devenir obsolète, disparaître, elle ne tient pas. En effet, ainsi pensée, l'exposition *Faire son temps* préparerait un avenir de souvenir et de mémoire à l'artiste.

Trois grands moments de la carrière artistique de Boltanski se télescopent dans l'exposition : celui des débuts, qui tourne autour de l'enfance et de ses restes, y compris les pièces matérielles de la vie quotidienne, photos, œuvres, remodelages, relevant ainsi d'un réalisme concret ; un deuxième grand moment fait d'œuvres fabriquées et démontables, imposantes parfois, transportées en divers lieux d'exposition, moment correspondant à une maîtrise de l'espace et à un sens de la théâtralité développé ; un troisième enfin, duquel l'œuvre est absente, où il n'y a qu'à savoir qu'elle existe pour qu'elle génère rêveries et mythes. *Faire son temps*, ce labyrinthe tant fermé sur des pièces sombres et mystérieuses qu'ouvert sur l'extérieur parisien, ce parcours allant, comme le dit Boltanski, vers « la disparition de l'œuvre en tant qu'objet fini et la suppression de moi en tant que personne »², dévoile une poïétique générale de l'empreinte articulant trois piliers de ces 50 ans et plus de carrière : l'être, la matière et le temps.

LA VIE EST LÀ

Une affirmation traverse son œuvre, celle de la présence du monde. Que ce soit par le travail de photographies déjà existantes, issues du Club Mickey, de l'album photos d'un ami, du journal suisse *Le Nouvelliste du Valais* ou encore de la revue *Déetective*, que ce soit encore par l'inclusion de vêtements, l'utilisation du vent ou celle de la position des étoiles, le travail de Boltanski a toujours fait amplement déborder le réel dans l'œuvre, dans la perspective d'une mise en avant du banal qui peut rappeler l'Arte Povera, le Kaprow de *L'héritage de Jackson Pollock* ou certaines pratiques d'art brut. Or, l'humilité de certains de ces éléments, issus de la « petite mémoire »³, n'en cache pas moins l'immensité du réel dont ils relèvent. « J'utilise de vraies photographies de vraies personnes, et l'émotion naît du fait que ce sont de vraies personnes »⁴, confie l'artiste à Catherine Grenier. L'affirmation du réel participe ici d'un ancrage émotif, fondamental et religieux dans l'existence, à la manière de ce vers de Verlaine : « Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là⁵. » C'est la vie qui prime finalement dans *Faire son temps*, que l'art a rendue plus intéressante que lui, selon l'adage de Filliou. Boltanski le dit : « Une chose qui m'énerve, c'est qu'une grande partie de l'art actuel ne parle pas de la vie, mais parle de l'art⁶. »

Cette sublimation de l'art par la vie, il la travaille en maintenant son jeu avec le réel dans l'ordre du bricolage, de la contingence manuelle et technique. *Théâtre d'ombre* (1984-1997), par exemple, qui projette des silhouettes enfantines et macabres, ne cache ni ses mécanismes de fils de fer et de carton ni le bruit de son petit moteur dérisoire. C'est un folklore naïf qui se déploie selon une technique destinée aux enfants – la lanterne magique –, de la famille des « peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires »⁷ privilégiés par Rimbaud. Le geste artistique de Boltanski laisse toujours percevoir une marque artisanale comme une humble empreinte dans l'existence, rieuse d'elle-même et toujours un peu, également, de la mort.

L'EMPREINTE

La disparition et le souvenir traversent la production de Boltanski à travers les années. La perspective qu'offre *Faire son temps* permet de saisir la dimension évidente et concrète de ce travail de mémoire des individualités, celui d'une lutte contre l'entropie. Boltanski est un artiste de l'entropie, qui la poétise et s'en sert comme génératrice d'émotions.

Toute empreinte est analogue à une zone de basse entropie condamnée par les principes de la thermodynamique à s'effacer. *Faire son temps* met en scène ce processus qui touche autant les œuvres de Boltanski que leurs sujets : si son geste artistique, nous l'avons dit, souligne son caractère d'empreinte dans l'existence, les éléments du réel avec lesquels il opère sont autant d'empreintes laissées par les êtres dans le monde. Les photographies sont des traces de lumière, les os de baleine de « Misterios » (2017) sont des vestiges de structures biochimiques, les tickets de train, lettres et autres papiers mis en scène dans « La vie impossible de C.B. » (2001) sont autant de traces mécaniques et chimiques, les vêtements du « Terril Grand-Hornu » (2015) en sont d'autres, tous témoignant de l'existence d'individus.

Les agrandissements photographiques caractéristiques de la pratique de Boltanski, que nous retrouvons dans plusieurs œuvres de *Faire son temps*, mettent visuellement en scène cette dégradation irréversible des individus. Dans des photographies de visages très agrandies comme « Regards » (2011), « Après » (2016) ou encore « Les fantômes de Varsovie » (2001), les êtres deviennent des ectoplasmes, des galaxies de grains de lumière se dispersant lentement, à la manière des ensembles célestes qui paraissent immobiles à l'œil humain, alors qu'ils se démantèlent à des vitesses impensables. Au sujet d'une photographie de lycéens viennois, Boltanski confie à Catherine Grenier : « [E]n photographiant et en agrandissant leurs visages, ils ressemblaient tous à des têtes de mort⁸. »

La charge émotionnelle devient parfois immense, comme dans « La dernière danse » (2004), agrandissements des derniers clichés de scènes heureuses de juifs roumains ayant fui le régime fascisme avant le torpillage de leur bateau. Les empreintes de Boltanski montrent des vies, le plus souvent anonymes, perçues par-delà le temps, par-delà l'entropie, par-delà les horreurs humaines, dans leur humanité vibrante. Des objets en pâte à modeler dégradés d'« Essai de reconstitution » (1970-1971) à la position des étoiles qui s'éloignent irrémédiablement selon un temps infini, marquées par des clochettes dans « Animitas Chili » (2014) et « Animitas blanc » (2017), Boltanski pose la question de la mémoire humaine comme résistance à l'entropie générale.

TRANSMISSION

La pratique de Boltanski résonne à merveille avec cette phrase de Barthes qui veut que « dans la photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là* »⁹. Dans ce *là*, qui est aussi celui de Verlaine, « la vie est là », réside l'effarante présence de l'existence. Or, la photographie est en contact différé avec cette présence : « D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici¹⁰. » *Faire son temps*, rapprochant en son espace photographies et installations, réunit donc un *là* ostentatoirement différé, celui des photographies, à un *là* en apparence évident et immédiat, celui des archives, des vêtements et autres présences du réel ; un *là* dans leur immédiateté réelle, mais en contact aussi avec d'autres *là* plus lointains ; un *là* dans leur lien avec un ou des êtres – le cas par exemple des archives manuscrites – et un *là* dans leur réalisation. Photographies ou installations, chaque œuvre possède un ancrage, direct ou indirect, dans l'espace-temps d'un souvenir.

Le jeu de l'empreinte, dans *Faire son temps*, organise ainsi une multiplicité de perspectives spatiotemporelles, toutes menacées par l'entropie du monde, toutes tournées vers un point unique : la mort et la disparition. « C'est, écrit Barthes, parce qu'il y a toujours en elle ce signe impérieux de ma mort future, que chaque photo, fût-elle apparemment la mieux accrochée au monde excité des vivants, vient interpeller chacun de nous [...] »¹¹. » Ainsi fonctionne également la poïétique de Boltanski.

Faire son temps souligne toutefois dans l'évolution du travail de son créateur une possibilité de prolongation de l'empreinte du souvenir, ainsi qu'il le pointe lui-même : « Dans ma vie, il y a eu plusieurs périodes : une, où les œuvres ont existé ; une autre, où elles étaient détruites mais refabriquées ; et puis, maintenant, il n'est plus question de voir les œuvres mais de savoir qu'elles existent¹². » Les œuvres « Animitas Chili », « Animitas blanc » et « Misterios » sont de la dernière catégorie. Trop lointaines pour être visitées, elles se transmettent par l'idée, au point où elles pourraient théoriquement encore exister après leur disparition physique et l'oubli même d'avoir jamais existé. Elles ont le potentiel de devenir des histoires, des contes, des mythes. « Il est possible, dit Boltanski au sujet de *Misterios*, que dans plusieurs années courra la rumeur qu'un homme fou est venu – mon nom sera oublié – et qu'il aura essayé de parler aux baleines¹³. » Si cette histoire se transmet et dure, ce ne sera pas tant pour une quelconque utilité qu'en raison d'une plus-value de poésie et de sens. Inversement, à l'origine de nos contes et histoires, il y a certainement eu des présences réelles, vibrantes, humaines et émouvantes.

Toute présence dans sa disparition peut devenir l'objet d'une transsubstantiation poétique. De l'événement éphémère à la vibration diffuse du souvenir, *Faire son temps* réunit les trajets d'existence et de mémoire qui ont parcouru l'œuvre de Boltanski et qui ne peuvent pas ne pas nous toucher, tant ils abordent en profondeur la temporalité de la présence humaine.

- 1 Christian Boltanski, cité dans « Christian Boltanski et Bernard Blistène : entretien », dans Bernard Blistène, C. Boltanski et Annalisa Rimmaudo (dir.), *Christian Boltanski : Faire son temps* [catalogue d'exposition], Centre Pompidou, 2019, p. 20.
- 2 *Ibid.*, p. 28.
- 3 Gaëlle Périot-Bled, « Christian Boltanski. Petite mémoire de l'oubli » [en ligne], *Images re-vues*, n° 12, 2014, en ligne le 4 avril 2015, www.journals.openedition.org/imagesrevues/3820.
- 4 C. Boltanski et Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, Seuil, 2010, p. 151.
- 5 Paul Verlaine, « Le ciel est, par-dessus le toit », *Sagesse*, 1880, partie III, poème 6.
- 6 C. Boltanski et C. Grenier, *op. cit.*, p. 185.
- 7 Arthur Rimbaud, « Délires II : alchimie du verbe », *Une saison en enfer*, 1873, poème 6.
- 8 C. Boltanski et C. Grenier, *op. cit.*, p. 154.
- 9 Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Gallimard, 1980, p. 119.
- 10 *Ibid.*, p. 126.
- 11 *Ibid.*, p. 151.
- 12 C. Boltanski, cité dans « Christian Boltanski et Bernard Blistène : entretien », *op. cit.*, p. 28.
- 13 *Ibid.*, p. 31.

p. 150

Christian Boltanski, *L'Album de la famille D. 1971*. Dépôt de l'Institut d'art contemporain, Villeurbanne/Rhône-Alpes. Yves Bresson/ Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole. © Adagp, Paris



