

Christian Boltanski

La Nostalgie de la peinture

Chantal Boulanger

Volume 30, Number 121, December–Winter 1985

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54085ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Boulanger, C. (1985). Christian Boltanski : la Nostalgie de la peinture. *Vie des arts*, 30(121), 65–66.

niers ne sont effectivement engagés qu'en fonction de besoins spécifiques et travaillent en se servant d'un outillage technique déjà en place, pour répondre aux exigences du marché, elles-mêmes basées sur des études de marché. Le concours tendait à un autre but – encourager la recherche dans les arts textiles –, que les travaux exposés, dans l'ensemble, ne mettaient pas réellement en évidence. Il est à espérer que les visiteurs venus au séminaire et à l'exposition seront quelque peu sensibilisés aux questions qui touchent aux récentes recherches et au développement dans ce domaine au Québec.

Le Château Dufresne s'est donné pour rôle de rassembler et d'exposer des ouvrages d'art internationaux que le Canada n'aurait pas, normalement, le plaisir d'accueillir. Outre leur portée éducative, ils apportent une stimulation aux artistes œuvrant parmi nous. C'est le cas d'Experiences sur métier Jacquard (du 21 février au 7 avril 1985) qui, contrairement à Tissus-Mode, ne se référait qu'à une seule technique: le métier Jacquard. Précisons que les restrictions que ce type de mécanisme pose n'empêchent nullement de réaliser une gamme très diversifiée de tissus.

En 1980-1981, dix-sept artistes contemporains du textile, de l'École de Design de Providence, Rhode Island, étaient invités à créer des tissus au moyen d'une mécanique technologiquement perfectionnée, le métier Jacquard; le seul, du reste, que l'on puisse voir fonctionner dans une école d'arts américaine. (Le Jacquard est en effet un équipement fort coûteux, qui n'est utilisé généralement que par les ouvriers des filatures).

Le métier Jacquard, inventé dans le premier quart du 19^e siècle, a recours à des cartes perforées pour transmettre les indications grâce auxquelles le tisseur obtiendra les motifs désirés. C'est pourquoi il est considéré comme un précurseur de l'ordinateur. De plus, en donnant aux artistes la possibilité de créer un tissu qui soit une combinaison de différents tissages, il leur permet d'exprimer diversement les préoccupations qui leur sont propres.

Le degré de perfectionnement technologique du métier à tisser, mis au service de l'imagerie contemporaine, donna naissance, entre les doigts de ces artistes, à tout un éventail de compositions subtiles, dont les motifs recouvraient toute la surface de l'œuvre ou se répétaient, étaient géométriques, abstraits, essentiellement visuels ou figuratifs, ou encore séquentiels et observant une certaine gradation. Cette exposition proposait également des échantillons de soieries fin dix-neuvième siècle et début vingtième, tissées à la Jacquard et provenant de France et des États-Unis. Les tissus de soie brochée étaient alors très demandés.

Quant à l'exposition Textiles de la Collection Liliane Stewart de Design international, 1940 à nos jours (collection du Musée), elle offrait au regard d'intéressantes pièces du vingtième siècle, très représentatives des meilleurs spécimens du design international contemporain et de la fabrication industrielle de notre époque. Les textiles de l'Américain Angelo Testa (né en 1921), par exemple, traduisaient une orientation nouvelle dans le design textile. Dès le début des années quarante, cet artiste a introduit, dans les cotons imprimés commerciaux, des mo-

tifs abstraits et non figuratifs. Les tissus commerciaux à succès, comme ceux de Testa notamment, font valoir les propriétés fonctionnelles et le prix très abordable du produit, dont la valeur intrinsèque dépend de la perfection de l'ensemble plutôt que de la richesse de l'étoffe, qualités très caractéristiques de notre société de consommation. Les textiles ainsi conçus pouvaient être purement décoratifs et être destinés aux constructions résidentielles et industrielles – architectures novatrices du 20^e siècle avec leurs fenêtres panoramiques, tours d'habitation ou pavillons –, ou, dans une perspective plus pratique, servir de housses ou de tapisserie d'ameublement.

Le propos du Musée consistait, d'une part, à éveiller l'attention du public sur l'importance capitale de l'industrie textile pour le secteur économique et, d'autre part, à faire connaître des œuvres d'art qui excellent dans leur catégorie. Un musée d'arts décoratifs doit tenir compte, dans ses démarches, du rôle que joue le secteur industriel dans le processus de la création. C'est un défi que le Château Dufresne a relevé, mais que la majorité des musées d'arts décoratifs méconnaissent habituellement.

(Traduction Laure Muszynski)

1. La Biennale de la Nouvelle Tapisserie Québécoise, tenue au Musée d'Art Contemporain de Montréal, du 14 juin au 22 juillet 1979, et la Deuxième Biennale de Tapisserie de Montréal: Petits formats, qui eut lieu à la galerie de l'Uqam, du 23 septembre au 17 octobre 1981, s'adressaient exclusivement aux artistes québécois du textile. Par contre, la Troisième Biennale de Tapisserie de Montréal, 1984: Grands formats, qui a pris place au Musée d'Art Contemporain, du 12 juillet au 12 août 1984, fit participer des artistes de tout le Canada. Cette manifestation itinérante fut présentée à Paris, du 20 juin au 13 septembre 1985, au Centre Culturel Canadien.

Christian Boltanski

La Nostalgie de la peinture

Chantal BOULANGER

Un ange voyage autour d'une petite pièce accidentée, connexe à la grande salle de la Galerie Optica¹. Le spectateur, qui admire le spectacle à travers une fenêtre grillagée, semble le jouet d'une machination, d'une sorte de tentative de séduction. Christian Boltanski lui fait cadeau d'une machine à illusions où le trivial et le féérique s'entremêlent. C'est que l'artiste n'a jamais renoncé aux visions de l'enfance, et cela, malgré une trajectoire en apparence marquée par l'ambiguïté, par des oscillations entre le potentiel de questionnement, la dimension théorique de l'art et son côté générateur d'émotions pures, comme dans la vie.

Boltanski refuse depuis toujours d'accéder à la maturité et il fera de ce précepte sa religion et le moteur de sa vie d'artiste. Fort d'un désir de ranimer la source vive de l'enfance, il présente, en 1969, *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-50*, un fascicule regroupant des photographies légendées d'objets intimes et de scènes familiales. Les documents visuels étant faux, la lecture des légendes biaisait l'interprétation. La quête nostalgique du passé s'accomplissait sur le mode d'un jeu avec les codes

1. Christian BOLTANSKI, *Sans titre*, 1984.



photographiques. L'entreprise de recréer son enfance s'avéra pourtant limitée. Les vestiges trop parcellaires témoignaient d'une manière lacunaire de cette époque dorée. Parce que ses objets/souvenirs n'arrivaient pas à restituer à l'artiste son enfance, il dut s'inventer une vie antérieure, qui pouvait d'ailleurs être celle de n'importe qui. Naissance du faux C.B. et glissement de l'individuel au collectif. Boltanski construira dorénavant ses réminiscences en puisant dans le réservoir visuel ancré dans notre mémoire collective.

A partir de 1970, il s'incarne comme miroir; ses œuvres réfléchissent l'histoire individuelle de chacun puisque toutes les enfances se ressemblent. Sans renoncer à la recherche du passé, il délaisse l'autobiographie pour l'exploitation du thème du souvenir au sens large. La production de cette époque empruntera les voies les plus diverses, notamment: les reconstitutions de gestes consignées dans des fascicules²; l'exposition sous vitrine d'effets ayant appartenu à des inconnus³; la fabrication de 926 sucres taillés, 1971. Cependant, un fil conducteur demeure: la volonté de rejouer les gestes et de recréer les objets de la scène enfantine. L'auteur/sujet disparaît alors au profit d'un personnage montreur d'images culturelles, de clichés de rituels familiaux. Dans *10 portraits photographiques de C.B., 1946-1964*, 1972, où C.B. enfant est représenté à des âges divers par des enfants différents, il est question des étapes de la croissance d'un enfant. Cette série, de même que *L'Album photographique de C.B., 1972*, à l'intérieur duquel C.B. adulte joue toujours le rôle de C.B. enfant, posèrent le problème de l'identité photographique, fondamental dans cette œuvre.

«Dans la plupart de mes pièces photographiques, j'ai utilisé cette propriété de preuve que l'on donne à la photo pour la détourner ou pour essayer de montrer que la photo ment, qu'elle ne dit pas la vérité mais des codes culturels»⁴. Une subversion s'opérait, Boltanski a pourtant toujours prôné un rapport entre l'art et la vie (il fallait faire un art aussi émouvant que la vie elle-même); cependant, la facture de ses reconstitutions empruntait à la photo d'amateur qui veut toujours montrer «ce qui s'est réellement passé», tout en apprêtant la scène pour éliminer les défauts. Les falsifications opérées par l'artiste, les identités factices qu'il s'était créées ont donc rendu explicite la non-réalité de la photo, son aptitude à capter, non pas la réalité, mais plutôt des images préexistantes, des images véhiculées par la publicité et les mass-média. A force d'arranger des souvenirs, l'artiste altère finalement le rapport au réel au point de ne fabriquer que des images idéalisées. Autrement dit, les photos de Boltanski, de façon analogue à la photo d'amateur, présentent des situations ou constellations à schéma idyllique. En exploitant cette philoso-

phie, qui consiste à faire de jolies images exemptes des côtés négatifs de la vie, il en arrive à la série des Images modèles, amorcée en 1975, dont les sujets véhiculent l'idée de bonheur et d'harmonie: les fêtes d'enfants, les animaux, les fleurs, etc. La maîtrise technique, de même que l'intérêt esthétique, comptent bien peu ici en regard de la force émotionnelle de ces clichés.

Boltanski veut être un artiste tout public. Il se déclare partisan d'un art agréable à regarder, évocateur de ce que chacun porte en soi d'inaltérable: les fantasmagories de l'enfance. Sous l'emprise de son désir de raconter des histoires, il a détourné la photo vers la peinture, la photo représentant une voie idéale pour parvenir au pictural. Car la photo ne laisse rien au hasard; elle permet d'arranger visions et fantasmes sans les imprévus du coup de pinceau. S'amorce alors la série des Compositions qui se présentent comme d'imposantes photos en couleur sur fonds noirs. Des objets hors contexte émergent d'on ne sait où et flottent dans un espace infini. Peindre, donc composer.

Les Compositions structurent de vrais tableaux dont les éléments, friandises, jouets, figurines, guirlandes, s'organisent comme une fiction. Ainsi, les *Compositions murales*, 1977, s'inspirent directement de la tradition de la nature morte; d'autres, comme les *Compositions classiques*, 1982, davantage du théâtre et de sa magie un peu factice. Là se perçoivent l'influence de la peinture et, surtout, l'effet peinture: les éclairages commuent les minuscules pantins de carton en figures géantes.

Dorénavant, Boltanski s'intéressera aux seules ombres, comme une conséquence de sa passion pour les choses fragiles et minuscules, à la limite de l'insignifiance et de la non-existence⁶.

1. *La Lanterne magique* (1982), œuvre présentée à la Galerie Optica (Montréal) dans le cadre de l'événement *Narrativité/Performativité*, en janvier 1985.

2. *Reconstitution de gestes effectués par C.B. entre 1948-1954*, 1970.

3. *Les Habits de François C.*, 1972.

4. Catalogue Boltanski, Musée National d'Art Moderne, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1984.

5. Rencontre avec l'artiste à la Galerie Optica, le 9 janvier 1985.

6. Voir aussi l'article de Gilberto Cavalcanti, dans *Vie des Arts*, XX, 79, 56.



2. *Sans titre*, 1984.

Le rapport à l'affectif s'est déplacé de la biographie à la manipulation de matières pauvres, et à leur agencement, en vue de la prise de vue. La dimension temps vécu/souvenir a cédé la place à l'intemporalité du merveilleux et de l'artifice. L'artiste affectionne ces jeux qui sont de nature à faire oublier le côté hermétique de l'art. Lors de son passage à Montréal (en janvier dernier), il a d'ailleurs réaffirmé ses positions vis-à-vis du champ de l'art actuel: «Je suis avant tout peintre et je cherche surtout à émouvoir; le progrès en art n'existe pas, seule compte cette activité de montreur de marionnettes qui manie des pantins et projette ses rêves»⁵.