

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉVOCATION DE LA SHOAH DANS LA PRODUCTION ARTISTIQUE DE
CHRISTIAN BOLTANSKI

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDE DES ARTS

JOSIANNE MONETTE

MARS 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à Thérèse St-Gelais, directrice du baccalauréat en histoire de l'art, qui a cru en ce projet depuis le début, qui m'a épaulée et éclairée tout au long de la recherche et de la rédaction de ce mémoire. Merci également à Pascal Grenier et Jonathan Demers puisque derrière chacun des mots, il y a un peu de vous. Merci à Rachel Lauzon, mon inspiration, mon modèle. Merci à Crystel Bourdon, ma confidente. Merci à Marie Jetté-Grenier pour avoir scruter ce mémoire une dernière fois avant le dépôt final. Merci à ma famille, sans vous je n'y serais jamais arrivé. Merci à mes amis(es), sans vous ça aurait été moins drôle. Finalement, je dédicace ce mémoire à Maély, Rosalie et Nicolas, en espérant que jamais vous n'oubliez, bien que vous soyez encore tout-petits.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	V
RÉSUMÉ	VII
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
DÉBAT SUR L'IRREPRÉSENTABILITÉ DE LA SHOAH	11
1.1 Sensationnalisme et voyeurisme, sacralisation ou banalisation.....	12
1.2 Les lieux de mémoire	18
1.3 Le témoignage contre l'archive.....	26
1.4 Christian Boltanski et l'irreprésentabilité de la Shoah.....	33
CHAPITRE II	
ÉVOCATION DE LA SHOAH DANS LA PRODUCTION DE CHRISTIAN BOLTANSKI.....	35
2.1 Christian Boltanski, l'artiste.....	35
2.2 Les matériaux	37
2.3 Boltanski, artiste de la postmémoire	40
2.4 La mort.....	44
2.4.1 Les matériaux et la mise en scène du funèbre.....	44
2.4.2 Les portraits du Fayoum et les portraits photographiques de Christian Boltanski.....	49
2.5 L'absence	53
2.6 Construction de lieux de mémoire	56
2.6.1 La distanciation.....	60
2.7 <i>La Maison Manquante</i> (1990)	63

CHAPITRE III

SANS SOUCI	68
3.1 Description de l'œuvre <i>Sans Souci</i>	69
3.2 <i>Sans Souci</i> , « échange de place »	70
3.3 <i>Sans Souci</i> et le médium photographique	75
3.3.1 L'incapacité de la photographie à capter le réel.....	76
3.3.2 La photographie d'amateur et l'album de photo : une interprétation du réel.....	81
3.4 Représenter l'irreprésentable	83
CONCLUSION	87
ANNEXE	94
BIBLIOGRAPHIE	111

LISTE DES FIGURES

- Figure 2.1 Christian Boltanski, *Les bougies* (détail), 1986, figurines de cuivre, petites étagères, chandelles, dimensions variables, Bern, Suisse, Kunstmuseum 94
- Figure 2.2 Christian Boltanski, *Monument*, 1986, photographies noir et blanc, couleurs, cadres, ampoules électriques avec montures d'acier, 200 x 80 cm, Paris, Galerie Crousel-Hussenot 95
- Figure 2.3 Christian Boltanski, *Les Suisses morts*, 1989, photographies et lampes de bureau noires, détail de l'installation, London, Whitechapel Art Gallery 96
- Figure 2.4 Christian Boltanski, *Les Suisses morts*, 1991, photographies noir et blanc, verres, lampes de métal, 5,48 x 25 m, Pittsburgh, Museum of Art 97
- Figure 2.5 Christian Boltanski, *Réserve : Les Suisses morts*, 1990, boîtes métalliques et photographies, Valencia, Espagne, Collection IVAM, Centre Julio Gonzalez..... 98
- Figure 2.6 Christian Boltanski, *Canada*, 1988, vêtements usagés, Toronto, Collection Ydessa Hendeles Art Foundation 99
- Figure 2.7 Christian Boltanski, *Réserve : Lac des morts*, 1990, vêtements usagés, bois, lampes de métal, Nagoya, Japon, Institute of Contemporary Art 100
- Figure 2.8 Homme (fin du 1^{er} siècle ap. J-C), Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek..... 101
- Figure 2.9 Jeune femme (II^e siècle ap. J-C), Paris, Musée du Louvre 102
- Figure 2.10 Christian Boltanski, *Diese Kinder Suchen ihre Eltern*, 1994, catalogue d'exposition (Cologne, Musée Ludwig, 28 novembre 1993 - 28 janvier 1994). Munich, Gina Kehayoff Verlag, p. 18, photographie noir et blanc et texte 103

- Figure 2.11 Christian Boltanski, *Diese Kinder Suchen ihre Eltern*, 1994, catalogue d'exposition (Cologne, Musée Ludwig, 28 novembre 1993 - 28 janvier 1994). Munich, Gina Kehayoff Verlag, p. 8-9, photographies noir et blanc et texte 104
- Figure 2.12 Christian Boltanski, *La Maison Manquante, 1^{ère} partie : 15/16 Grosse Hamburg Strasse*, 1990, plaques commémoratives, « Die Endlichkeit der Freiheit », Berlin, installation permanente 105
- Figure 2.13 Christian Boltanski, *La Maison Manquante, 2^e partie : Le Musée*, Berliner Gewerber Ausstellung, 1990, tables de verre et objets variés, « Die Endlichkeit der Freiheit », Berlin, installation détruite..... 106
- Figure 3.1 Christian Boltanski, page provenant du livre d'artiste *Sans Souci*, 1991, Francfort-sur-le-main / Cologne : Portikus et Walther König, 16 p., 56 photographies noir et blanc, 2000 copies..... 107
- Figure 3.2 Johanne Caspar Lavater, « Les quatre caractères fondamentaux de l'Homme », dans *l'Art de connaître les hommes par la physionomie*, 1775-1778, gravures, 28,8 x 21 cm, Paris, Bibliothèque nationale, département Littérature et Art..... 108
- Figure 3.3 Théodore Géricault, *La Monomanie de l'envie*, dite aussi *La Hyène de la Salpêtrière*, 1819-1820, huile sur toile, 72 x 58 cm, Lyon, Musée des Beaux-arts 108
- Figure 3.4 Georges François Marie Gabriel, *Banquier mélancolique*, vers 1813, pierre noire sur papier, 27,3 x 18 cm, Paris, Bibliothèque nationale, département des estampes et de la photographie..... 108
- Figure 3.5 Photographies découpées par Christian Boltanski dans le tabloïd hebdomadaire *Détective*, 1972 109
- Figure 3.6 Christian Boltanski, *Réserve : Détective*, 1988, étagères de bois, boîtes de carton, lampes de bureau noires, photographies découpées dans le tabloïd *Détective*, Wiesbaden, Allemagne, Museum Wiesbaden 110

RÉSUMÉ

Christian Boltanski est un artiste dont le travail est associé à la mémoire et plus précisément à celle de la Shoah. Ses œuvres, empruntant la forme du monument, nous rappellent l'horreur de la Seconde Guerre et la déportation de nombreuses familles juives vers les camps de la mort. Le premier chapitre s'intéressera au débat sur l'irreprésentabilité de la Shoah qui révèle de nombreuses préoccupations éthiques qui ont une influence sur la façon de représenter cet événement et qui ont une répercussion sur la transmission de cette mémoire. À l'aide de la pensée de Pierre Nora, nous différencierons la notion de mémoire de celle de l'histoire, car bien qu'aujourd'hui ces termes soient assimilés l'un à l'autre, ils comportent, en fait, des distinctions. L'histoire récite les faits et les événements passés dans un ordre chronologique et elle les fige dans le temps. Alors que la mémoire s'actualise toujours, car elle est en constant développement. Effectivement, la mémoire est souvent menacée par l'oubli. Les souvenirs avec le temps se transforment, s'altèrent et deviennent plus flous, télescopants et décousus. À la lumière du débat sur l'irreprésentabilité de la Shoah, nous observerons dans le deuxième chapitre comment le travail de Christian Boltanski s'inscrit dans la pensée de l'irreprésentable. Nous constaterons que sa production se situe davantage du côté de la mémoire que de l'histoire. En effet, bien que les œuvres de Boltanski imitent le travail de l'histoire, elles ne sont pas une représentation historique de la Shoah. En empruntant le mode de présentation de l'archivistique, Boltanski questionne le traitement des souvenirs et il soulève ses lacunes. De plus, Boltanski n'a pas vécu la Shoah, il est né après le génocide. Il fait partie de ce que Marianne Hirsch appelle la postmémoire. Ainsi, l'artiste, pour activer sa mémoire, a recours à l'imagination et à la création puisqu'il n'a pas de souvenirs personnels de l'événement. Nous analyserons certaines œuvres de sa production telles que *Réserve : Canada*, *Réserve : Les Suisses morts*, *Archive : Détective*, *Diese Kinder Suchen ihre Eltern* et *La Maison Manquante* qui nous montreront comment son travail, contrairement à d'autres monuments, vitalise les mémoires. Le troisième chapitre se consacrera entièrement à l'œuvre *Sans Souci* qui soulève, pour sa part, une discussion, qui n'est pas étrangère au débat sur l'irreprésentabilité de la Shoah, sur l'idée de « l'échange de place » entre les spectateurs et les bourreaux nazis. L'ensemble des œuvres de Christian Boltanski utilise des matériaux qui nous sont familiers et qui nous font vivre l'expérience de la mort et de l'absence. Complexes et métaphoriques, les œuvres de Boltanski portent essentiellement sur les souvenirs liés à la Shoah plutôt que sur la représentation historique de l'événement.

Mots-clés: Christian Boltanski, Shoah, Mémoire, Histoire

INTRODUCTION

L'extermination massive des Juifs d'Europe, qu'on appelle holocauste ou en hébreu Shoah qui signifie catastrophe, est un des événements les plus marquants du XX^e siècle. L'horreur des camps de la mort a frappé la conscience et l'imaginaire collectifs de l'Occident. Dès la découverte des camps par les alliés en 1945, plusieurs penseurs et écrivains se sont questionnés à savoir comment on pouvait raconter et représenter cet événement si incompréhensible et indicible. Depuis cette époque, la réflexion se poursuit et l'art a souvent pris différentes formes pour représenter l'événement. Par exemple, certains survivants des camps comme Primo Lévi ou Jorge Semprun ont eu recours à la littérature pour raconter leur histoire. Le cinéma, pour sa part, s'est intéressé maintes fois à la Shoah, nous n'avons qu'à penser à *La liste de Schindler* de Steven Spielberg (1993) ou encore à *La vie est belle* de Roberto Benigni (1997). Du côté des arts visuels, il y a de nombreux artistes qui ont créé des œuvres et même des monuments à la mémoire de la Shoah tels que Jochen Gerz et Christian Boltanski. Ce mémoire portera, plus particulièrement, sur le travail de Christian Boltanski. Nous analyserons sa production pour comprendre la façon dont il représente cet événement historique. En effet, nous tenterons de montrer que le travail de Boltanski est associé à la mémoire et à son traitement plutôt qu'à une représentation historique de la Shoah. À cet égard, nous remarquerons que les œuvres de cet artiste ne sont pas axées sur la transmission de données historiques et qu'elles ne cherchent pas à relater des faits, des dates et des noms.

Nous constaterons dans le premier chapitre qu'il y a autour de la représentation de la Shoah un important débat qui revendique l'irreprésentabilité de

l'événement. La gravité de la Shoah a poussé plusieurs historiens, critiques et philosophes à réfléchir sur la façon dont il faut traiter cet événement pour qu'il reste dans les mémoires longtemps après la disparition des derniers survivants. Soixante ans après la découverte des camps de concentration et d'extermination nazis, on sent encore l'urgence et la nécessité de se rappeler les événements et de transmettre l'horreur pour que jamais on ne l'oublie. Au sein de ce débat, il y a d'importantes préoccupations éthiques dont il faut se soucier pour ne pas tomber dans une représentation qui banalise l'événement, le glorifie ou encore qui véhicule une image toute faite de la Shoah uniquement constituée de corps décharnés. Nous observerons comment la banalisation, la sacralisation, le voyeurisme et le sensationnalisme portent ombrage à la transmission de la mémoire de la Shoah.

Questionner la façon dont nous devons représenter la Shoah signifie questionner les lieux de mémoire. Ces derniers, que ce soient les musées, les anniversaires commémoratifs, les archives ou les témoignages, représentent les moments importants de l'histoire et ils ont pour objectif de protéger la mémoire, de la conserver et de la perpétuer à travers le temps. Dans ce contexte, le premier chapitre s'intéressera également à la pensée de Pierre Nora qui définit l'histoire et la mémoire comme des concepts opposés alors que ces deux termes sont souvent considérés équivalents par d'autres. L'histoire, selon Nora, figerait les événements et les faits dans le temps alors que la mémoire est plus personnelle à chacun et que les événements du passé peuvent y être réactualisés à tout moment. Nora estime que la floraison des lieux de mémoire, depuis les dernières décennies, ne signifie pas que nous avons une mémoire des événements qui soit active et spontanée. Au contraire, la mémoire qui, aujourd'hui, se confond souvent avec l'histoire se vit comme un devoir et une obligation. Nora explique que la peur d'oublier les victimes et les événements est tellement grande que les états imposent des anniversaires, des musées et des monuments commémoratifs pour contrer cette perte de mémoire. Mais, est-ce

que tout cela est vraiment efficace? Le constat de Nora concernant les lieux de mémoire n'est pas positif. Nous verrons que plusieurs de ces lieux, comme c'est le cas de l'archive, comportent d'importantes lacunes qui ne permettent pas de stimuler efficacement la mémoire des gens. À titre de contre-exemple, nous examinerons *Le Monument d'Harburg* de Jochen Gerz dans le but de comprendre comment cette œuvre arrive, contrairement à d'autres monuments, à catalyser la mémoire.

Parmi tous les lieux de mémoire, nous constaterons que plusieurs penseurs maintiennent le témoignage et l'archive dans une rivalité. Le témoignage des survivants est perçu chez les défenseurs de l'irreprésentabilité comme étant la preuve irréfutable que la Shoah a bien eu lieu. Ils défendent l'idée que cette preuve ne peut pas résider dans les images d'archives des camps de concentration et d'extermination nazis. Ils affirment que le crime qui a constitué la Shoah, « le cœur réel de l'horreur ¹ », a eu lieu dans les chambres à gaz. Mais comme il n'existe aucune image des chambres à gaz en fonction parmi toutes les photographies qui forment les archives visuelles des camps de la mort, il n'y a, pour eux, aucune image qui soit représentative de l'horreur de la Shoah. En fait, ces images ont été beaucoup plus imaginées que vues réellement.

[...] les faits vont de toute façon dans le même sens que cette logique de l'irreprésentable, parce que c'est un fait que nous n'avons de toute façon aucune image, aucune photo ni aucun film du cœur réel de l'horreur, soit ce qui se passait dans les chambres à gaz, quand, dans le noir, des milliers de personnes serrées les unes contre les autres commençaient à s'asphyxier (et même si on en avait, que verrait-on, vraiment, de cette horreur?).²

À cet égard, nous allons nous intéresser, dans cette troisième partie du premier chapitre, à la pensée de Gérard Wajzman et de Claude Lanzmann. Ce dernier a

¹ Gérard Wajzman, « L'art, la mémoire et le siècle sur des œuvres de Jochen Gerz », Actes du colloque *Mémoire et Archives* tenu au Musée d'art contemporain de Montréal (23, 24 et 25 mars 2000), p. 170.

² *Ibid.*

réalisé en 1985, *Shoah*, une œuvre cinématographique de neuf heures et demie qui est devenue un outil de référence sur la façon dont la Shoah doit être évoquée. Lanzmann et Wacjman prônent la parole des témoins et des survivants et ils considèrent que notre connaissance de l'événement doit passer uniquement par le témoignage. Selon Lanzmann : « La possibilité de représenter la Shoah s'arrête au seuil de la chambre à gaz. Il fallait inventer une forme d'expression pour relever ce défi : faire jaillir la parole des survivants.³ » D'un autre côté, nous verrons la pensée des Georges Didi-Huberman⁴ et Clément Chéroux⁵ qui admettent les lacunes des archives visuelles concernant la Shoah, mais qui sont intéressés à revoir ces images. Non pas pour leur caractère horrible, mais pour l'information qu'on y retrouve et qui a été galvaudée pendant plusieurs années. Tous deux considèrent que l'étude de ces images peut améliorer grandement notre connaissance de l'événement.

Il est pertinent de soulever le débat sur l'irreprésentabilité de la Shoah puisqu'il nous éclairera sur la manière dont Boltanski évoque cet événement et nous permettra de constater dans quelle mesure ces lieux de mémoire sont efficaces sur le plan de la commémoration. Le deuxième chapitre portera donc sur la production de Christian Boltanski, constituée d'un énorme inventaire d'objets qu'il a collectionnés et qu'il s'est appropriés dans le but de reconstituer son histoire personnelle ou celle des autres. Bien que Boltanski fasse carrière dans le domaine des arts visuels depuis les années soixante, le corpus des œuvres à l'étude se limitera à quelques œuvres de la fin des années quatre-vingt et du début des années quatre-vingt-dix puisque nous sommes davantage intéressés à étudier son travail récent. On portera un grand intérêt

³ Claude Lanzmann, « Représenter l'irreprésentable », *Le nouvel observateur*, Hors-série n° 53, décembre 2003 / janvier 2004, p. 6

⁴ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Les éditions de minuit, 2003.

⁵ Clément Chéroux (dir.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Catalogue d'exposition (Paris, Hôtel de Sully, 12 janvier - 25 mars 2001), Paris : Marval, 246 p.

à *La Maison Manquante* (1990) et à *Sans Souci* (1991), mais les analyses de *Réserve : Canada* (1988), *Réserve : Lac des morts* (1990), *Diese Kinder Suchen ihre Eltern* (1993-1994), les *Suisses morts* (1990) et *Archive : Détective* (1988) illustreront aussi de manière appropriée les différents propos qui seront développés tout au long de ce mémoire.

L'analyse du travail de Boltanski tiendra compte de l'esthétique de la postmémoire développée par Marianne Hirsch⁶. Il s'agit d'un concept qui s'intéresse au travail artistique de la génération qui a suivi le génocide. Hirsch explique que les enfants de ceux qui ont vécu la Shoah ne possèdent qu'une mémoire fragmentée des événements ou dans le pire des cas une absence totale de mémoire. Cette absence d'information et de souvenir est alors comblée par l'imaginaire et la création plutôt que par un témoignage. L'étude de cette esthétique est primordiale pour comprendre la production de Boltanski. En effet, n'ayant pas vécu la Shoah, Boltanski fait partie de la génération de la postmémoire et, par conséquent, son travail s'inscrit d'une certaine façon dans cette esthétique.

Nous verrons dans ce deuxième chapitre que Boltanski fait rarement référence à la Shoah de manière directe. En fait, l'évocation de cet événement vient se greffer aux œuvres par l'intermédiaire des thèmes de l'absence et de la mort. D'ailleurs, ces derniers sont fortement véhiculés dans les matériaux que l'artiste emploie comme la lumière, la boîte, les vêtements et la photographie. Pour sa part, la mort n'est jamais exploitée chez Boltanski pour son côté macabre. En effet, nous constaterons qu'il n'utilise jamais d'images de corps décharnés. L'artiste aborde la Shoah avec finesse en ayant recours à une mise en scène du funèbre qui place le spectateur dans un état de recueillement. De plus, bien que les matériaux employés par Boltanski évoquent

⁶ Marianne Hirsch, *Family Frame. Photography, Narrative and Postmemory*, Massachusetts, Harvard University Press, 1997, 304 p.

la mort, nous observerons davantage, à l'aide de la pensée de Roland Barthes⁷, la relation intime qu'entretient la photographie avec la mort. Nous nous intéresserons aussi à l'analogie qu'Éliane Burnet⁸ propose entre les portraits photographiques employés par Boltanski et la tradition funéraire des portraits du Fayoum. Bien que ces derniers aient été conçus au début de notre ère, il est possible de remarquer plusieurs points communs entre les portraits peints qui étaient destinés à recouvrir les momies des défunts et les portraits que Boltanski s'est procurés dans les rubriques nécrologiques, comme c'est le cas pour l'œuvre *Les Suisses morts*.

La thématique de l'absence, de son côté, prend également une place importante dans le travail de Boltanski. L'artiste a recours à des objets, comme le vêtement, qui sont judicieusement choisis parce qu'ils sont les témoins d'une vie, mais surtout parce qu'ils rappellent, par leur présence, l'absence et éventuellement la disparition ainsi que la mort de celui à qui appartenaient ces objets. De plus, les œuvres de Boltanski traitent de la perte de mémoire que cette absence entraîne. Toutefois, bien que les objets rappellent un disparu, nous remarquerons qu'il n'y a que très peu d'informations concernant les anciens propriétaires des objets que l'artiste expose. Boltanski n'insère pas dans ses œuvres des informations historiques créant ainsi un vide qui ne nous permet pas de comprendre l'ensemble du contexte historique d'où proviennent les objets qu'il expose. Le spectateur devant les lieux de mémoire construits par Boltanski, contrairement aux monuments officiels, n'a accès qu'à une mémoire incomplète et à des bribes de souvenirs. Par exemple, les portraits qu'il emploie ne sont généralement pas identifiés. En effet, ces portraits sont plongés dans un anonymat complet puisqu'ils ont perdu leur identité et qu'ils ne sont, désormais, que des visages parmi tant d'autres. Ainsi, Boltanski évoque la perte de mémoire qui survient quelques générations après que nous soyons morts. À son avis,

⁷ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard / Seuil, 1980, 193 p.

⁸ Éliane Burnet, « Dépouilles et reliques. Les Réserves de Christian Boltanski », *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, n°62, hiver 1997, p.50-73

après notre mort physique, une deuxième mort survient lorsque plus personne ne se souvient de nous, lorsque nous tombons dans l'oubli.

Le deuxième chapitre s'intéressera aussi à la façon dont Boltanski construit ses lieux de mémoire, c'est-à-dire en imitant le mode de présentation de l'archivistique. Il collectionne, classe, étiquette et conserve des objets qui sont les traces du passé. En empruntant les règles et la manière de faire de l'archivistique, Boltanski pose inévitablement un regard sur le traitement des souvenirs et sur les lacunes de l'archive. Cependant, il ne prétend jamais que les objets qu'il expose sont les artefacts de la Shoah. Ces objets ne font qu'évoquer le souvenir de cet événement et la disposition de ses œuvres ne fait qu'imiter en apparence le travail de l'histoire. Ainsi, il y a une distanciation, au sens où l'entendait Bertold Brecht, qui s'effectue entre l'œuvre et la réalité ce qui permet au spectateur, bien qu'il y ait une importante dimension émotive dans les œuvres de Boltanski, de porter un regard plus critique.

Également dans le deuxième chapitre, nous proposerons une analyse de l'œuvre *La Maison Manquante* qui nous permettra de bien comprendre l'approche de Boltanski face à la construction de lieux de mémoire et de voir comment il allie les thèmes de l'absence et de la mort à la Shoah. Pour l'analyse de cette œuvre, nous nous intéresserons à la pensée de Régine Robin⁹ qui a longuement réfléchi sur ces lieux de mémoire qui prennent forme dans l'absence et qui s'opposent à ceux érigés par les États qui sont monumentaux et plus près de l'histoire que de la mémoire. Boltanski, au lieu de construire une infrastructure monumentale à la mémoire des victimes de la Shoah, exploite plutôt le vide qu'a laissé un immeuble après son bombardement lors de la Deuxième Guerre mondiale. Bien que Boltanski ait apposé

⁹ Régine Robin, « Les devoirs de mémoire et les problèmes de transmission ou les dangers d'une mémoire sans transmission », *Rémanences. Évocations de l'Holocauste dans les arts et la littérature canadiens contemporains*, Montréal, Institut des études juives canadiennes de l'Université Concordia, p. 128-149.

à cet endroit des plaques commémoratives pour rappeler la mémoire des gens qui résidaient dans cet immeuble et qui ont tous été déportés vers les camps de la mort, l'œuvre, aujourd'hui, n'est pas accompagnée d'explications sur l'entreprise menée par l'artiste. Ainsi, contrairement à des monuments plus historiques, le spectateur qui rencontre *La Maison Manquante* en déambulant tranquillement dans la rue n'est pas placé dans une position de commémoration conventionnelle.

Une grande part du troisième chapitre sera consacrée à l'œuvre *Sans Souci*, puisque la particularité de cette œuvre est que sa référence à la Shoah se fait directement. *Sans Souci* présente, en effet, les photographies des bourreaux nazis dans leur quotidien, vêtus de leur uniforme et en compagnie de leur famille et de leurs amis. Ces photographies d'amateur provenant de différents albums de familles allemandes datant des années 30 et 40 ont été regroupées par Boltanski dans un même album de photos. Or, ces photographies d'anniversaires, de mariages et de fêtes représentent une vie paisible et heureuse qui se confronte à notre connaissance de cette époque trouble en Allemagne. Les symboles SS et les croix gammées qui paraissent dans ces images sont lourds de sens et on ne peut pas les considérer comme des détails anodins. Notre analyse de *Sans Souci* sera éclairée par deux lectures de l'œuvre qui s'opposent. D'une part, Lynn Gumpert¹⁰ et Régine Robin¹¹ défendent l'idée que cette œuvre engage un questionnement et une réflexion sur la notion d'identité ainsi que sur ce qui différencie les victimes des bourreaux. De façon plus approfondie, Régine Robin voit un « échange de place » éventuel entre le spectateur et les gens représentés sur les photographies. C'est-à-dire qu'il est possible que le spectateur s'identifie au contenu de ces images puisqu'elles ressemblent, mis à part la présence de symboles reliés au nazisme, aux photographies

¹⁰ Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 1994, 192 p.

¹¹ Régine Robin, « Une mémoire menacée : la Shoah », *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, p.219-375.

qui prennent place dans son album photo. D'autre part, pour Ernst van Alphen¹², le propos réel de *Sans Souci* est relié à la dimension lacunaire de la photographie. Son analyse rejette toute idée d'identification entre le spectateur et l'image des criminels de ce génocide. Il considère que la photographie ne peut pas capter l'identité intégrale d'une personne. Selon lui, les photographies que Boltanski expose sont mensongères puisqu'elles représentent les nazis comme étant des gens à la vie ordinaire alors qu'ils ont été impliqués dans l'un des plus grands crimes contre l'humanité de toute l'histoire du monde occidental. Alphen estime que *Sans Souci* pointe la dimension fictive du médium photographique et soulève l'incapacité de la photographie à capter le réel puisqu'il y a toujours une part de subjectivité qui y prend place. À la lumière de ces analyses, ce chapitre tentera de comprendre comment *Sans Souci* se situe dans le débat sur l'irreprésentabilité et d'observer si l'œuvre tient compte des préoccupations éthiques reliées à la Shoah et des écueils à éviter.

En conclusion, il est évident, pour Gérard Wacjman, que l'art peut produire des œuvres qui donneront une autre dimension à la mémoire de la Shoah qui ne peut pas être véhiculée par l'histoire.

[...] Ce qu'accomplit l'art, ce qu'il fait spécifiquement, c'est non pas de donner un sens à un passé, de faire ce que fait donc le travail de l'histoire, c'est au contraire de viser ce qui ne peut se dire du passé, ce qui reste justement en cela hors de l'histoire, ce qui est inintégrable à l'histoire comme à la culture. [...] Ce qui ne peut se dire du passé, ce dont on ne peut se souvenir, l'artiste le montre. C'est sa tâche.¹³

Les *Archives*, les *Réserves* et les *Monuments* de Christian Boltanski commémorent la Shoah de façon bien particulière. L'analyse de son travail, tout en tenant compte du

¹² Ernst van Alphen, « Deadly Historians. Christian Boltanski's Intervention in Holocaust », *Caught by History. Holocaust Effect in Contemporary Art, Literature and Theory*, Stanford : Stanford University Press, p. 93-122.

¹³ Gérard Wacjman, *op. cit.*, p. 182.

débat sur l'irreprésentabilité, permettra de saisir comment il est possible pour cet artiste d'évoquer l'horreur de cet événement sans jamais la mettre en évidence et de faire en sorte que le spectateur se souvienne d'un événement dont il n'a probablement aucun souvenir propre.

CHAPITRE I

DÉBAT SUR L'IRREPRÉSENTABILITÉ DE LA SHOAH

À l'intérieur du débat sur l'irreprésentabilité de la Shoah, la nécessité de transmettre la mémoire des camps n'est aucunement contestée. Cependant, c'est dans la manière de représenter l'événement que le désaccord survient. La représentation photographique, picturale, littéraire et cinématographique de la Shoah équivaut pour certains, à un quasi-divertissement populaire qui utilise ce génocide comme toile de fond. Pour d'autres, l'évocation même de la Shoah est remise en cause. À ce sujet, Georges Didi-Huberman parle ni plus ni moins d'une crise de la représentation de la Shoah¹. Suite à la découverte des camps de concentration et d'extermination nazis, il y a eu ce que l'on a appelé une « pédagogie par l'horreur² ». Les images les plus horribles provenant de ces camps ont fait le tour du monde pour montrer aux gens ce que les Nazis avaient fait. Aujourd'hui, ces images ne sont plus aussi horribles, maintenant pour frapper la conscience des gens, il faut aller au-delà de l'horreur et de sa description. Mais comment s'y prendre? Voilà un débat complexe qui ne trouve pas d'issue. D'un côté, on s'objecte à tout effort de représenter l'événement de manière réaliste, alors que de l'autre, on voit dans ce type de représentation, l'esthétique qui permet de contrer, entre autres, les partisans du révisionnisme qui

¹ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 194.

² Clément Chéroux, « Du bon usage des images », *Mémoire des camps*, Paris, Marval, 2001, p. 15.

s'acharnent à minimiser ou à nier le génocide des Juifs d'Europe. Il y a aussi ceux, comme Claude Lanzmann, qui contestent le recours à l'archive et qui prônent l'emploi du témoignage pour créer des lieux de mémoire qui activent la commémoration collective et individuelle.

Un chœur immense de voix dans mon film – juives, polonaises, allemandes – témoigne de ce qui a été perpétré. C'est bien plus fort et bien plus irréfutable, cela permet d'imaginer infiniment plus que des images d'archives, que j'appelle des images sans imagination. Quel est ce culte de l'image d'archives, dont, étrangement, les auteurs de fiction se font les servants?³

1.1 Sensationnalisme et voyeurisme, sacralisation ou banalisation

À une époque où les derniers témoins de la Shoah, victimes ou bourreaux, ne sont plus nombreux et se font vieillissants, la nécessité de transmettre la mémoire des camps de concentration et d'extermination nazis est perçue comme une urgence. Mais comment représenter pour que jamais on oublie sans tomber dans le sensationnalisme et le voyeurisme, sans comparer, sacraliser ou banaliser l'événement ?

Bien que le fait d'employer des images-chocs soit efficace pour surprendre et émouvoir le spectateur, ce type d'images produit, à la longue, des stéréotypes. Dépasser l'horreur et sa description, c'est, entre autres, ne pas réutiliser les images des camps de la mort uniquement pour l'émotion et la violence qui s'en dégagent, pour ce qu'a appelé Roland Barthes, le punctum. « Le punctum d'une photo c'est ce

³ Claude Lanzmann, « Représenter l'irreprésentable », *Le nouvel observateur*, Hors-série n°53, décembre 2003/ janvier 2004, p. 6-9.

hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne.)⁴ » Dans cette frénésie d'informer le monde de l'atrocité de ces camps nazis, les photographies ont été multipliées et reproduites sans qu'on ne tienne compte du caractère informatif (*studium*) de ces photos. Les notes qui accompagnaient les photographies et qui permettaient d'identifier ce qu'elles représentaient n'ont pas été recopiées. D'énormes erreurs, notamment d'interprétation, hantent toujours les photographies des camps de la mort et contribuent à mettre en jeu la rigueur historique et la mémoire. Clément Chéroux explique que l'angle spectaculaire, sensationnel des photographies prenait le dessus par rapport à l'aspect documentaire. « L'image se suffisait à elle-même pour produire le choc, son contexte documentaire devint alors superflu. En somme, plus l'image était horrible, moins elle avait besoin d'une légende précise.⁵ » On constate que le pouvoir de provoquer, de choquer et d'horrifier le spectateur que possédaient ces photographies dans les années cinquante et soixante, n'est aujourd'hui d'aucune efficacité pour rendre compte de l'atrocité et de la réalité des camps. Selon Pierre Bonhomme et Clément Chéroux, les mémoires ont gardé de ces photographies « une image confuse ou stéréotypée : un amoncellement de corps décharnés, un visage émacié au regard insondable, des barbelés ou un mirador. Le tout confondu en un immense lexique iconographique de l'infamie au contour mal défini.⁶ »

Représenter la Shoah est impossible pour Claude Lanzmann et Gérard Wacjman, parce qu'à leur yeux, la Shoah c'est littéralement la destruction, le meurtre des déportés et en particulier des Juifs. Il est donc impossible pour eux de représenter les victimes, c'est-à-dire de représenter leur mort dans des conditions et des

⁴ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard / Seuil, 1980, p. 48-49.

⁵ Clément Chéroux, *op. cit.*, p.15.

⁶ Pierre Bonhomme et Clément Chéroux, « Introduction », *Mémoire des camps*, Paris, Marval, 2001, p. 9.

souffrances atroces. Le faire serait irrespectueux et relèverait surtout du voyeurisme et de l'obscénité.

Il n'est pas interdit de recourir à des substituts représentatifs – acteurs, costumes, soupirs – pour montrer la mort effroyable de 3000 humains, jeunes et vieux, enfants et femmes, asphyxiés ensemble dans une des grandes chambres à gaz des crématoires II, III, IV ou V de Birkenau et se livrant, pour respirer encore, à ce que Filip Müller, dans « Shoah », appelle « le combat de la mort », « le combat de la vie ». Non cela n'est pas interdit, c'est impossible.⁷

Steven Spielberg a déjà joué avec cette limite à ne pas franchir dans son film *La liste de Schindler* et ceci plus particulièrement dans la scène où un groupe de femmes se dirige vers les douches. Un suspens se met alors en place. Au grand soulagement des spectateurs, c'est de l'eau qui en sort et non du gaz. Pascale Marcotte, dans son mémoire de maîtrise, reprend les critiques que Danièle Heymann et Camille Nevers ont écrites au sujet de cette scène.

Heymann (1994) présente bien la contradiction des limites, reprochant à la fois à Spielberg ses fausses pistes (fumée des chandelles au lieu de celle des cheminées des fours, les douches à Auschwitz) et le remerciant d'avoir épargné le spectateur de la pornographie et du voyeurisme. Pour Nevers, en montrer plus aurait été obscène, c'aurait été du voyeurisme, c'était de se placer dans la logique d'extermination nazie en montrant la déchéance des juifs.⁸

Cependant, peut-on utiliser les chambres à gaz pour créer un suspens à la Alfred Hitchcock? Est-ce possible d'user de voyeurisme dans la représentation de la Shoah? Le spectateur regarde l'écran, inquiet de ce qu'il va voir, mais il ne détourne pas le regard. Il est prêt à voir la déchéance des victimes. Heureusement, le réalisateur soulage le spectateur en faisant couler de l'eau de ces douches. Est-ce un suspens malsain ou plutôt une manière efficace de représenter l'angoisse des douches des camps de la mort? Ici, encore une fois, les critiques ne sont pas unanimes.

⁷ Claude Lanzmann, *op. cit.*, p. 6.

⁸ Pascale Marcotte, *La représentation esthétique de l'holocauste au musée et au cinéma*, Mémoire de maîtrise en sociologie, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1995, p. 136.

Par ailleurs, il est possible de penser que la reconstruction historique qui se base sur des faits véridiques soit suffisante pour produire une œuvre objective qui représente, au détail près, ce qu'a été la réalité de la Shoah. À l'aide d'une narration chronologique, la représentation réaliste raconte le déroulement de l'histoire avec des points de repère précis dans l'espace et dans le temps et elle cherche à créer la vraisemblance de l'événement, à le rendre lisible, cohérent et compréhensible. Par contre, il est facile de tomber dans le piège du savoir historique qui tente de comprendre et d'expliquer l'événement dans sa totalité. Il donne une cause, un ordre à tous ces faits qui conduisent à l'extermination de plusieurs millions de personnes. Comme le mentionne Éliette Abécassis dans son article « Peut-on parler de la Shoah? » : « Le danger du travail historique face à la question de la Shoah réside dans ce glissement presque inéluctable vers la relativisation et la compréhension du mal lorsqu'on cherche à extraire la cause.⁹ » Relativiser cet événement, c'est tenter de l'expliquer à l'aide du contexte social, politique et économique de l'époque et de le comparer à un événement analogue. Cependant, du point de vue des pertes humaines, de l'organisation (et de la préméditation) du crime ou encore de l'implication volontaire ou involontaire de plusieurs pays comme la France ou l'Italie, il n'y a pas de génocide qui ait eu la même ampleur ou qui soit comparable à la Shoah.

On reproche également à la représentation réaliste d'être réductrice.¹⁰ Généralement, cette esthétique raconte l'histoire d'un individu ou d'un groupe d'individus alors que la Shoah dépasse l'anecdote individuelle et qu'elle touche un bassin beaucoup plus large de gens. Aussi, elle simplifie la Shoah à l'action du bien et du mal, des bons et des méchants, des Juifs et des nazis. Alors que c'est un événement beaucoup plus complexe où tout n'est pas uniquement noir ou blanc. Le

⁹ Éliette Abécassis, « Peut-on parler de la Shoah? », *Le nouvel Observateur*, Hors-série n°53, décembre 2003/janvier 2004, p. 10.

¹⁰ Pascale Marcotte, *op. cit.*, p. 113.

meurtre planifié de millions de personnes dépasse l'entendement et il ne peut pas être compris uniquement par le contexte historique de l'époque. Il y a tout un éventail d'aspects de la Shoah qui sont indescriptibles, indicibles, illogiques. Jorge Semprun, dans son roman *L'écriture ou la vie*, soulève d'ailleurs cette idée que la reconstitution historique ne parviendra jamais à transmettre la réalité totale de la Shoah.

J'imagine qu'il y aura quantité de témoignages... Ils vaudront ce que vaudra le regard du témoin, son acuité, sa perspicacité... Et puis il y aura des documents... Plus tard, les historiens recueilleront, rassembleront, analyseront les uns et les autres : ils en feront des ouvrages savants... Tout y sera dit, consigné... Tout y sera vrai... sauf qu'il manquera l'essentielle vérité, à laquelle aucune reconstruction historique ne pourra jamais atteindre, pour parfaite et omnicompréhensive qu'elle soit... [...] L'autre genre de compréhension, la vérité essentielle de l'expérience, n'est pas transmissible... Ou plutôt, elle ne l'est que par l'écriture littéraire...¹¹

La représentation réaliste, particulièrement la représentation cinématographique de la Shoah, subit souvent les foudres de la critique. Que ce soit *La liste de Schindler* de Steven Spielberg ou encore *La vie est belle* de Roberto Benigni, les mêmes reproches s'élèvent, entre autres, contre une fin heureuse qui cherche à consoler le spectateur. « [...] L'entreprise d'un Benigni, pour ne prendre que cet exemple, plaît parce qu'elle est consolante, mais elle est fausse.¹² » La libération des camps ne signifie pas nécessairement une fin heureuse où les déportés, sans aucun souci, retournent dans leur ville rejoindre leur famille. Au contraire, c'était plutôt la suite du cauchemar. Jorge Semprun a écrit :

Nous sommes le 12 avril 1945, le lendemain de la libération de Buchenwald. L'histoire est fraîche, en somme. Nul besoin d'un effort de mémoire particulier. Nul besoin non plus d'une documentation digne de foi, vérifiée. C'est encore au présent, la mort. Ça se passe sous nos yeux, il suffit de regarder. Ils continuent de mourir par centaines, les affamés du Petit Camp, les Juifs rescapés d'Auschwitz.¹³

¹¹ Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 167.

¹² Régine Robin, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, p. 318.

¹³ Jorge Semprun, *op. cit.*, p. 25.

D'un autre côté, si on met l'accent sur le caractère singulier et indicible de la Shoah pour expliquer cette impossibilité de la représenter, il est dangereux de sacraliser l'événement, de le placer au-dessus de tous les autres génocides. D'ailleurs, Claude Lanzmann, ardent défenseur de l'irreprésentabilité, s'est fait reprocher de maintenir l'événement dans une dimension sacrée.

Je sacraliserais, paraît-il la Shoah, j'aurais fait « un grand film religieux ». Rejetant l'intelligibilité et l'histoire, je lèverais les étendards de l'indicible, de l'interdit, du tabou, de l'irreprésentable. Calomnies forgées par la malveillance ou (et) la sottise.¹⁴

Comme l'explique Myriam Revault D'Allonnes :

[...] tenir la Shoah comme événement unique, non répétable en tant que tel, ne doit pas conduire à la situer sur une échelle de valeurs et à entrer dans une forme de compétition avec d'autres formes de criminalité de masse, telles la criminalité liée aux totalitarismes communistes (le goulag, le génocide cambodgien) ou les autres entreprises génocidaires (le génocide perpétré contre les Tutsis au Rwanda.)¹⁵

Revault D'Allonnes soulève d'ailleurs le danger d'isoler et de figer l'événement dans le but de préserver sa singularité. En fait, même si la Shoah n'est pas comparable à un événement similaire eu égard à son ampleur, il ne faut pas interdire l'établissement de liens avec d'autres événements du même genre ou encore, interdire la possibilité d'en retirer des leçons ou des avertissements pour le futur.

À l'inverse de la sacralisation qui isole un événement en lui conférant un caractère singulier et incomparable, la banalisation a tendance à mettre tous les génocides sur un même pied d'égalité. Alors qu'il n'y a que quelques similarités entre un génocide actuel et un plus ancien. En effet, la banalisation les considère tous les deux équivalents sans faire de distinction. Tzvetan Todorov explique que : « [...]

¹⁴ Claude Lanzmann, *op. cit.*, p. 6.

¹⁵ Myriam Revault D'Allonnes, « On a déshumanisé l'homme », *Le nouvel Observateur*, Hors-série, n°53, décembre 2003/ janvier 2004, p. 26.

la banalisation, consiste à plaquer le passé sur le présent, à assimiler purement et simplement l'un à l'autre – ce qui a pour effet de méconnaître les deux.¹⁶ » Cela a été notamment le cas pour le conflit interethnique en Yougoslavie qui a été associé au passé de la Shoah. Comme le rapporte Tzvetan Todorov, le président américain Bill Clinton a rappelé la lenteur de l'implication militaire contre l'Allemagne nazie avant que la deuxième guerre mondiale n'éclate pour justifier l'intervention militaire américaine en Yougoslavie.

« Que se serait-il passé si on avait écouté Churchill à temps et qu'on s'était opposé plus tôt à Hitler? Combien de vies, y compris d'Américains, auraient pu être sauvées? », déclare-t-il le 23 mars 1999. Il eût certainement été préférable d'intervenir plus tôt contre Hitler. Mais en quoi les survivants virtuels de la seconde guerre mondiale légitimaient-ils le bombardement de la Yougoslavie?¹⁷

Relater le passé n'apporte, ici, aucune information précise sur la situation de la Yougoslavie. Au contraire, on justifie cette action militaire à l'aide d'un argument qui comporte une charge émotive très vive. Comparer Milosevic à Hitler est certes une image forte qui nous donne l'impression qu'il faut agir rapidement, mais elle n'explique rien; elle ne permet pas de juger, de mesurer véritablement la gravité de ses actes.

1.2 Les lieux de mémoire

Le débat sur l'irreprésentabilité de la Shoah dépasse la sphère artistique et s'inscrit aussi dans la manière dont nous construisons et identifions nos lieux de mémoire. Cette réflexion est primordiale puisqu'elle a un impact sur la façon que nous avons de

¹⁶ Tzvetan Todorov, « Du bon et du mauvais usage de la mémoire », *Manière de voir*, n°76, août / septembre 2004, p. 92.

¹⁷ *Ibid.*, p. 93.

transmettre cette mémoire aux générations suivantes. « Il faut savoir comment on veut que les autres se souviennent, c'est une question d'éthique beaucoup plus qu'une question pédagogique.¹⁸ »

Les lieux de mémoire, ce sont les musées, les archives, les commémorations officielles, les témoignages et les monuments qui ont pour objectif de conserver et de perpétuer le souvenir d'un individu ou d'un événement. Ils ont souvent recours à la représentation réaliste, à la narration et ils cherchent à se rapprocher de l'histoire dans le but d'exercer un rôle d'ordre didactique et pédagogique. Pascale Marcotte considère que, dans le cas des musées comme le United States Holocaust Memorial Museum : « la transmission, tant de la mémoire que de l'histoire, exige un discours cohérent, organisé, et ce, non seulement pour la compréhension des visiteurs, mais également pour la réfutation du révisionnisme.¹⁹ » Malgré cela, il semblerait, selon Anne Bénichou, que le monument, en général, soit incapable de « [...] stimuler le travail de la mémoire et [d']établir un dialogue avec les structures sociales dans lequel il s'inscrit.²⁰ »

De son côté, Pierre Nora affirme que la création de plus en plus importante de monuments et de lieux de mémoire dans notre société n'est que le constat d'une perte de mémoire collective. Comme cette dernière n'est plus spontanée, elle devient une obligation qui commande la construction de ces lieux. Nora déplore le fait que « [...] les lieux de mémoire naissent et vivent du sentiment qu'il n'y a pas de mémoire spontanée, qu'il faut créer des archives, qu'il faut maintenir des anniversaires, [...]

¹⁸ Pascale Marcotte, *op. cit.*, p. 45.

¹⁹ *Ibid.*, p. 71.

²⁰ Anne Bénichou, « Christian Boltanski. Les inventaires du quotidien pour ne pas perdre la mémoire du monde », *Parachute*, n°88, automne 1997, p. 12.

parce que ces opérations ne sont pas naturelles.²¹ » Éliette Abécassis abonde dans le même sens. « On parle d'un devoir de mémoire, ce qui montre bien que la mémoire est forcée, qu'elle ne vient pas naturellement, et qu'il faut faire un effort pour la préserver.²² »

Selon Nora, les notions de mémoire et d'histoire sont aujourd'hui imbriquées l'une dans l'autre, alors que pour cet auteur, la différence est majeure.

Tout ce qu'on appelle aujourd'hui mémoire n'est donc pas de la mémoire, mais déjà de l'histoire. [...] Acceptons-le, mais avec la conscience claire de la différence entre la mémoire vraie, aujourd'hui réfugiée dans le geste et l'habitude, dans les métiers où se transmettent les savoirs du silence, dans les savoirs du corps, les mémoires d'imprégnation et les savoirs réflexes, et la mémoire transformée par son passage en histoire, qui en est presque le contraire : volontaire et délibérée, vécue comme un devoir et non plus spontanée; psychologique, individuelle et subjective, et non plus sociale, collective, englobante.²³

Pierre Nora définit l'histoire comme étant toujours incomplète, figée dans le passé et il précise qu'« [...] elle ne s'attache qu'aux continuités temporelles, aux évolutions et aux rapports des choses.²⁴ » Tandis que la mémoire est en constante évolution, toujours actuelle, à la frontière entre le souvenir et l'amnésie. Les souvenirs sont constamment menacés par l'oubli, ils se transforment avec le temps et s'altèrent inévitablement. De plus, il faut continuellement faire un effort pour que la mémoire reste active et vivante. Alors que l'histoire, lorsqu'elle est répertoriée dans les livres, elle peut survivre plus longtemps sans qu'il n'y ait d'effort fourni. Pierre Nora décrit la mémoire comme étant magique, affective, télescopante et floue.

²¹ Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire : problématique des lieux », *Les lieux de mémoire : I La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. XXIV.

²² Éliette Abécassis, *op. cit.*, p. 12.

²³ Pierre Nora, *op. cit.*, p. XXV.

²⁴ *Ibid.*, p. XIX-XX.

Les lieux de commémoration seraient donc un support à la mémoire pour s'assurer de ne jamais oublier les événements marquants du passé. Cependant, parmi tous les monuments, les archives et les anniversaires commémoratifs, Pierre Nora fait la nuance entre deux types de lieux de mémoire. Les premiers, qu'il qualifie de dominants, se situent du côté de l'histoire. Ils sont « spectaculaires, triomphants, imposants²⁵ » et ils sont décrétés par des autorités supérieures, que ce soit le gouvernement ou des associations officielles. Or, Régine Robin soulève le fait que dans ces lieux :

[...] rien ne garantit que la mémoire puisse y puiser quelque chose d'authentique, tant ils ont déjà été marqués par la « récupération », l'instrumentalisation nationale ou autre, l'amnésie, la gêne de la confrontation avec la blessure, le trauma ou simplement l'indifférence. Auschwitz, Treblinka sont de ceux-là.²⁶

Le danger avec ces lieux de mémoire, c'est qu'ils deviennent, parfois, trop familiers et qu'ils rendent ainsi la mémoire encore plus précaire, plus vulnérable à l'oubli. S'ils deviennent trop communs, plus personne ne leur accorde de l'importance et c'est alors qu'ils tombent dans l'oubli. Régine Robin affirme que ces lieux, trop près de l'histoire, nécessitent un « espace tiers », un « espace transitionnel », où tout n'est pas expliqué, où l'absence n'est pas aussitôt comblée et qui contient sa « part d'ombre et de silence »²⁷.

À ces lieux de mémoire dominants, Nora oppose un second type de lieux qui est, quant à lui, intimement lié à la mémoire. Il s'agit de lieux qui sont plus personnels à chacun, où les mémoires individuelle et collective sont activées et où il y a une plus grande place à l'émotion. Pierre Nora les décrits comme les « [...] lieux

²⁵ *Ibid.*, p. XL.

²⁶ Régine Robin, « Les devoirs de mémoire et les problèmes de la transmission ou les dangers d'une mémoire sans transmission », *Rémanescences, évocations de l'Holocauste dans les arts et la littérature canadiens contemporains*, Montréal, Institut des études juives canadiennes de l'Université Concordia, 2002, p. 130.

²⁷ Régine Robin, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, p. 323.

refuges, le sanctuaire des fidélités spontanées et des pèlerinages du silence. C'est le cœur vivant de la mémoire.²⁸ » Régine Robin va dans le même sens que Nora, elle explique que l'art peut constituer cet espace qui fait revivre le passé et qui permet surtout « [...] de ne plus en rester fasciné, halluciné, mais d'en être partie prenante dans la conscience de l'éloignement.²⁹ »

À ce propos, Anne Bénichou remarque que, depuis les trente dernières années, plusieurs pratiques artistiques se sont consacrées à « l'art de la mémoire » et ce travail, étudiant le quotidien, le banal, le dérisoire et le rapport mémoire-identité semble avoir actuellement un impact sur les lieux de mémoire.³⁰ Il s'agit de lieux de mémoire alternatifs, plus près d'une mémoire vive. À titre d'exemple, Bénichou souligne la production artistique de Georges Perec et de Christian Boltanski qui repensent le monument.

Chez eux, le monument ne donne plus l'illusion d'une mémoire collective, fixée à jamais. Il devient le lieu où les « petites mémoires » se rassemblent et s'articulent selon une configuration en perpétuelle mutation. [...] Ils permettent de rendre visible le travail de la mémoire, mais surtout de l'inscrire dans le présent et d'interroger sa finalité.³¹

Dans un autre ordre d'idées, mais demeurant néanmoins dans le même propos, Gérard Wacjman croit que la relation entre l'art et la Shoah soulève plusieurs interrogations. Entre autres, il considère qu'il y a un risque que la Shoah, en côtoyant l'art, ne devienne qu'un thème ou qu'un genre parmi tant d'autres et qu'il n'y ait aucun intérêt de la part des artistes à stimuler la mémoire de l'événement. D'ailleurs, selon Wacjman, construire un simple monument à la Shoah n'équivaut pas à arrêter les tueries de masse qui ont lieu un peu partout dans le monde. « Si quelqu'un croit

²⁸ Pierre Nora, *op. cit.*, p. XL.

²⁹ Régine Robin, *op. cit.*, p. 323.

³⁰ Anne Bénichou, *op. cit.*, p. 5.

³¹ *Ibid.*, p. 12.

encore que le fait d'informer sur les crimes nazis peut empêcher d'accomplir le moindre génocide, c'est qu'il ne lit plus les journaux depuis longtemps.³² » En dépit du fait que Wacjman pose plusieurs réserves sur les œuvres d'art évoquant la Shoah, il souligne que le travail de Jochen Gerz rend possible la construction d'un monument à la mémoire de la Shoah. L'auteur donne en exemple le *Monument de Harburg*, dit le *Monument contre le fascisme* qui est une œuvre pertinente pour saisir comment l'art peut accomplir : « [...] justement une chose que ni la Science, ni l'Histoire, ni la Philosophie, ni rien d'autre ne peut accomplir, [...] qui est de transmettre un événement qu'on ne peut ni expliquer jusqu'au bout, ni se représenter jusqu'au bout. L'art ici transmet l'impensable et l'irreprésentable. Et hors de toute religiosité.³³ »

Cette œuvre de Gerz consiste en une colonne recouverte de plomb de 12 mètres de haut. Les spectateurs étaient invités à graver leur nom sur l'œuvre. « Or sur la colonne se sont inscrites des successions de traces qui ont formé des superpositions de trous : signature, puis rayure de la signature, puis des coups de fusil par-dessus – car on a tiré souvent à coup de fusil sur ce monument si sommaire.³⁴ » Ainsi, par leur intervention sur l'œuvre, les spectateurs prenaient part à la construction et à la disparition de ce monument et ils en faisaient partie. Cette œuvre, qui a été inaugurée en 1986, est aujourd'hui invisible. Dotée d'un mécanisme, la colonne s'est enfoncée dans le sol année après année pour complètement disparaître en 1993. Près de l'œuvre, il n'y a qu'une inscription : « Rien ne peut se lever à notre place contre le fascisme ». Pour Wacjman, cette œuvre ne représente rien. La forme est abstraite, elle ne symbolise et ne signifie aucun précepte ou idéologie. Quant au matériau, il n'évoque rien, il ne réfère à rien de spécifique. L'artiste a eu recours au plomb parce

³²Gérard Wacjman, « L'art, la mémoire et le siècle sur des œuvres de Jochen Gerz », Actes du colloque *Mémoire et Archives* tenu au Musée d'art contemporain de Montréal (23, 24 et 25 mars 2000), p. 172.

³³ Gérard Wacjman, *op. cit.*, p. 175.

³⁴ *Ibid.*, p. 177.

qu'il s'agit d'un matériau sur lequel on peut graver aisément à l'aide d'un stylet qui était mis à la disposition des spectateurs. Cependant, le *Monument de Harburg* s'adresse à chaque individu qui le croise. Gérard Wacjman écrit :

Un autre effet des signatures, c'est que la colonne disparaissant, en 93 le sommet plat s'est retrouvé au niveau du sol. C'est-à-dire que, du coup, volontairement ou sans y prendre garde, les gens pouvaient désormais marcher dessus. Loin de l'idée d'un carré, d'un lieu sacré, ça signifie exactement que, de fait, là où était la colonne debout, ce sont les gens qui viennent à la place du monument. Les spectateurs déjà auteurs et maîtres du monument devenaient à présent eux-mêmes, physiquement le monument.³⁵

Wacjman considère qu'il est primordial que l'œuvre s'adresse aux gens de manière individuelle comme le fait le monument de Gerz. Il faut que le spectateur se sente interpellé et concerné par l'œuvre pour qu'il y ait véritablement un travail de commémoration. Avec Jochen Gerz, le souvenir ne réside pas dans le monument, mais plutôt dans la tête du regardeur. Stephen Wright écrit que :

[...] Gerz travaille à rendre palpable ce qui n'est pas, à conférer une présence incommensurable à l'invisible – qui ne se réduit pas au contraire du visible –, en initiant des processus collectifs qui, au lieu d'incarner l'art dans un objet, le logent, pour ainsi dire, dans la tête des gens, lui assurant ainsi une résonance à la fois plus intensive et plus extensive.³⁶

Le Monument contre le fascisme a été érigé en banlieue, tout près d'un supermarché, plus précisément dans le faubourg de Hambourg en Allemagne. Ainsi, ce monument a pris place dans le quotidien des habitants de cette ville. Pendant sept ans, les gens ont vu l'œuvre se transformer et disparaître petit à petit. Cette œuvre éphémère vit aujourd'hui dans la mémoire des gens. Manfred Schneckeburger associe le travail de Gerz à celui de Christian Boltanski, qui porte davantage une réflexion sur le traitement des souvenirs et sur le devoir de mémoire des vivants que sur la mémoire des victimes.

³⁵ *Ibid.*, p. 178.

³⁶ Stephen Wright, « Jochen Gerz », *Para-para*, n°107, été 2002, p. 1.

Jochen Gerz, le plus radical des sceptiques, s'attaque à la concrétion et à la communication, un peu comme Boltanski, entrant d'une manière de plus en plus centrale dans le discours des monuments et des mises en garde, qui font partie des tâches sculpturales les plus importantes des années 80 et 90. C'est justement parce qu'il est un conceptuel, un « écrivain » qui écrit des livres contre l'écriture de livres, qu'avec son *Monument d'Harburg*, il est en mesure de s'avancer jusqu'à la vision nouvelle d'un passé lourd de traumatismes. La mobilisation contre « le fascisme, la guerre et la violence », dont l'augmentation permet de réduire la taille de la stèle, n'est pas consacrée à la mémoire des morts, mais fait appel aux devoirs des vivants. Elle fait entrer un nouveau paradigme dans le discours. Il ne s'agit pas en fait de souvenirs, mais de leur traitement. En même temps, il s'agit d'un refus du monument et de la monumentalité [...]. La stèle invisible nous rend le fardeau de la mémoire. Là encore une fixation de traces – en nous-mêmes?³⁷

L'œuvre, qui est aujourd'hui disparue, est un monument invisible pour les morts invisibles des camps, mais il représente aussi le travail du temps qui détériore la mémoire. Le *Monument de Harburg* symbolise l'absence, l'oubli et le silence des gens face au génocide perpétré par les nazis. Cette colonne qui s'est enfoncée dans le sol pour être invisible à jamais est à l'opposé de la conception courante du monument. Habituellement, on cherche à construire un monument qui soit rigide, stable et durable pour préserver éternellement, ou du moins, le plus longtemps possible le souvenir d'un événement.

Tout monument en général dit : « Je sais et je me souviens », et donc par là il justifie et exonère les gens du fait de n'avoir soi-disant pas su, du silence qu'ils ont gardé et de la mémoire qu'ils n'ont pas gardée. Là, au contraire, le monument exhibe les failles de ses propres spectateurs, il confronte les gens à leur défaut, à leur béance.³⁸

Ce monument éphémère, mais qui était au départ imposant, a infligé un choix aux habitants entre se souvenir des disparus ou l'occultation totale et faire comme si rien

³⁷ Manfred Schneckenburger, « Delta contemporanéité. Traces de la mémoire », *L'art au XX^e siècle*, vol. II, Cologne, Taschen, 2005, p. 569-570.

³⁸ Gérard Wacjman, « L'art, la mémoire et le siècle sur des œuvres de Jochen Gerz », *op. cit.*, p. 179.

n'avait jamais eu lieu. Peu importe le choix qu'ils feront, l'œuvre oblige les regardeurs à être conscients de l'acte qu'ils posent.

1.3 Le témoignage contre l'archive

[...] la façon dont Claude Lanzmann, dans un film sur la shoah, [...], répond à l'absence d'image et à l'infigurabilité de la shoah : se privant de tout recours à des documents ou archives, cinématographiques ou photographiques, pour faire surgir les chambres à gaz, il filme des gens et des paroles, des témoins dans l'acte actuel de se souvenir, et sur le visage desquels les souvenirs passent comme sur un écran de cinéma, [...], des témoignages et des témoins qui transmettent ainsi à tous le plus essentiel de ce que les nazis ont tout fait pour dissimuler au monde [...].³⁹

L'opposition qui existe entre le témoignage et l'archive a pris beaucoup d'ampleur suite à la sortie du film *Shoah* de Claude Lanzmann en 1985 qui favorise l'usage du témoignage direct des survivants. De son côté, Georges Didi-Huberman remet en question ce débat en considérant que ce conflit est carrément une « résistance à l'image⁴⁰ ». Il affirme qu'il y a une imposante documentation visuelle, environ un million et demi de clichés concernant les camps de la mort, dans les archives notamment des différents musées consacrés à la Shoah.⁴¹ Ces photographies ou ces documentaires sont parfois ignorés ou méprisés. Or, pour lui, il est possible de penser que cette « résistance à l'image » est due au fait qu'on ne sait pas ce que ces photographies illustrent véritablement. L'archive et l'histoire sont souvent critiquées pour ne pas avoir su conserver et étudier adéquatement ces images dans leur intégrité. Cependant, l'archive a une mauvaise presse et une entreprise comme celle de l'exposition « Mémoire des Camps » qui tente de faire une « archéologie des

³⁹Gérard Wacjman, « De la croyance photographique », *Les Temps modernes*, LVI, 2001, n°613, p. 55.

⁴⁰ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 84.

⁴¹ *Ibid.*, p. 87.

documents photographiques⁴² », c'est-à-dire de retrouver le caractère informatif des images en interrogeant leur contexte de production, leur contenu, mais aussi leur utilisation, se voit tout de même critiquée. Nous constaterons, au cours de ce chapitre, que les défenseurs de l'irreprésentabilité remettent en question, entre autres, le caractère objectif de cette entreprise et qu'ils soulèvent le risque de surinterpréter les images.

Pierre Nora s'oppose à l'utilisation que l'on fait de l'archive. Il définit la mémoire dans notre société comme étant archivistique. Il critique l'ampleur de nos archives et le fait que nous mettons tout par écrit, que nous enregistrons les moindres détails de la vie quotidienne, que nous conservons tout sans faire de sélection de ce que l'on doit retenir du présent au cas où cela serait utile dans un avenir plus ou moins lointain, au cas où nous oublierions.

Elle [la mémoire archivistique] s'appuie tout entière sur le plus précis de la trace, le plus matériel du vestige, le plus concret de l'enregistrement, le plus visible de l'image. Le mouvement qui a commencé avec l'écriture s'achève dans la haute fidélité et la bande magnétique. [...] C'est une mémoire enregistreuse, qui délègue à l'archive le soin de se souvenir pour elle et démultiplie les signes où elle se dépose [...]. [...] Aujourd'hui où les historiens se sont dépris du culte documentaire, la société tout entière vit dans la religion conservatrice et dans le productivisme archivistique. Ce que nous appelons mémoire est, en fait, la constitution gigantesque et vertigineuse du stock matériel de ce dont il est impossible de nous souvenir, répertoire insondable de ce que nous pourrions avoir besoin de nous rappeler.⁴³

Il ne suffit donc pas de conserver les documents pour que les mémoires se rappellent du passé. « Il [le passé] peut tomber dans l'oubli quand personne ne relit les écrits [...] et surtout quand la capacité même de les lire se perd, tout comme celle

⁴² *Ibid.*

⁴³ Pierre Nora, *op. cit.*, p. XXVI.

de comprendre les images qui le montre.⁴⁴ » Il faut être capable d'actualiser les archives et d'en faire une deuxième lecture avec notre connaissance contemporaine du passé pour que la mémoire s'active. Sur ce point, Krzysztof Pomian souligne le fait que :

[...] chaque écrit est forcément lacunaire [...]. Un texte ne représente pour un groupe que sa mémoire virtuelle; pour qu'elle s'actualise, il faut que ce texte soit lu et compris par quelqu'un car c'est alors seulement que le passé dont il parle devient objet d'une remémoration.⁴⁵

Pour l'exposition « Mémoire des camps », Georges Didi-Huberman, a étudié et analysé quatre photographies qui ont été prises clandestinement par des membres du Sonderkommando d'Auschwitz-Birkenau en 1944. Il déplore le manque d'attention que l'histoire a porté à ces photographies qui représentent le travail de ce commando particulier de détenus qui vidaient les chambres à gaz et brûlaient les cadavres des victimes. Constatant que ces clichés ont été transformés dans un souci de les rendre « présentables », Didi-Huberman reproche à la discipline historique d'avoir transformé ces images et d'avoir tenté de les rendre plus informatives qu'elles ne le sont en réalité. L'histoire a souvent recadré ces photographies dans un désir de « [...] s'approcher en isolant "ce qu'il y a de bon à voir", en purifiant la substance imageante de son poids non documentaire.⁴⁶ » Pour Didi-Huberman, toutes ces opérations sont une manipulation non seulement formelle, mais aussi historique, éthique et ontologique. Didi-Huberman défend donc l'idée que ces photographies sont aussi des témoins du passé qui méritent notre attention.

Pour savoir il faut s'imaginer. Nous devons tenter d'imaginer ce que fut l'enfer d'Auschwitz en été 1944. [...] Ces lambeaux [les quatre photographies] nous sont plus précieux et moins apaisants que toutes les œuvres d'art possibles, arrachés qu'ils furent à un monde qui les voulait impossibles. Images malgré tout, donc : malgré l'enfer d'Auschwitz, malgré

⁴⁴ Krzysztof Pomian, « De l'histoire, partie de la mémoire, à la mémoire, objet d'histoire », dans *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1999, p. 287.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 281.

⁴⁶ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 51.

les risques encourus. Nous devons en retour les contempler, les assumer, tenter d'en rendre compte. Images malgré tout : malgré notre propre capacité à savoir les regarder comme elles le méritaient, malgré notre monde repu, presque étouffé, de marchandise imaginaire.⁴⁷

Cependant, l'intérêt qui est porté aux photographies des camps ne fait pas l'unanimité et semble être une menace pour ceux qui se portent à la défense du témoignage. Gérard Wacjman, qui est de ceux-là, s'est opposé à l'analyse qu'a fait Didi-Huberman y voyant un risque de surinterpréter les photographies. Wacjman accuse Didi-Huberman de faire de ces images des images de la Shoah alors qu'à proprement parler, il n'y a aucune image de la destruction massive des déportés. « Il existe un grand nombre d'images des camps, de concentration et d'extermination, mais aucune des chambres à gaz en activité, du crime constitutif de la Shoah.⁴⁸ » Wacjman considère que Didi-Huberman cherche à déprécier le témoignage par rapport à la photographie d'archive. Pour Wacjman, il est clair que l'analyse que fait Didi-Huberman des quatre photographies prises clandestinement par un membre du Sonderkommando d'Auschwitz-Birkenau tente de démontrer qu'elles sont la preuve visuelle ultime que la Shoah a eu lieu. Cette série de photographies qu'a analysée Didi-Huberman dans son livre *Images malgré tout* a été prise au péril de la vie de plusieurs membres du Sonderkommando. Les deux premiers clichés représentent :

[...] le travail quotidien des autres membres de l'équipe, celui d'arracher aux cadavres, qui gisent encore au sol, leur dernière semblance humaine. [...] La fumée, derrière est celle des fosses d'incinération : corps posés en quinconce de 1,50 mètre de profondeur, crépitements de la graisse, odeurs, recroquevillements de la matière humaine, tout ce dont parle Phillip Müller est là, sous cet écran de fumée que la photo a fixé pour nous.⁴⁹

⁴⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁸ Gérard Wacjman, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁹ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 21-22.

Georges Didi-Huberman raconte comment le photographe clandestin a réussi à se faufiler pour prendre en photo un nouveau convoi de femmes qui se dirige vers les chambres à gaz. Cependant, ces deux photographies sont extrêmement floues, même que l'une d'entre elles est totalement abstraite. À cet égard, Didi-Huberman explique que la proximité des gardes SS et le danger d'une telle entreprise rend impossible « [...] de franchement sortir l'appareil, encore moins de viser.⁵⁰ »

Ainsi, plusieurs auteurs reconnaissent le témoignage comme étant une des meilleures façons de transmettre la mémoire des événements puisqu'il constitue un lien direct avec l'événement, parce qu'il provient des victimes, des bourreaux et de tous ceux qui ont vécu l'événement de près. Krzysztof Pomian a étudié les bienfaits du témoignage sur la mémoire et sa transmission.

Le langage fournit en effet à chaque individu les moyens d'extérioriser sa mémoire sous forme d'une narration à haute voix, et de la rendre de la sorte accessible à d'autres individus. Ce faisant, il fournit aussi les moyens d'objectiver les contenus de la mémoire parce qu'il permet de s'entendre les raconter aux autres et de les entendre raconter par les autres. Il fournit enfin à chaque individu les moyens de maîtriser sa mémoire, de la soumettre, dans certaines limites, à une inspection, de la cultiver, de la perfectionner, enfin, par la mise en œuvre des techniques qui permettent de contrôler et de renforcer la rétention de ce qu'elle contient.⁵¹

Le témoignage est aussi considéré, par ses défenseurs, comme un moyen de contrecarrer le projet nazi. Il est de notoriété publique que les nazis ont détruit un lot considérable de preuves et l'histoire a nécessité la collaboration des témoins pour réussir à identifier les coupables et leurs crimes. Ainsi, Pascale Marcotte souligne ces efforts que les nazis ont déployés pour que « l'Holocauste demeure invisible, tant par la destruction des traces que par le langage imposé aux prisonniers (ex. figuren [mot qui signifie marionnette] pour nommer les cadavres) et aux employés du régime

⁵⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁵¹ Krzysztof Pomian, *op. cit.*, p. 273.

nazi.⁵² » Le témoignage des victimes est donc devenu une nécessité pour sortir ce crime du silence; laquelle nécessité s'avère particulièrement contraignante face au mutisme de certaines victimes puisque leur silence peut être perçu comme une façon de fermer les yeux sur le génocide et de l'oublier. « Si l'impératif de raconter l'histoire oblige le témoin à se confronter à l'impossibilité de la dire, ne pas raconter serait de perpétuer la tyrannie de la mémoire et de l'événement. De perpétuer le crime nazi de l'effacement de l'Holocauste.⁵³ »

Wacjman défend l'idée que la connaissance de la Shoah ne doit pas être fondée sur une série de preuves, mais plutôt sur le témoignage qui est une preuve en soi.

La Shoah a eu lieu. Je le sais et chacun le sait. C'est un savoir. [...] Nul ne peut dire : « Je ne sais pas. » Ce savoir se fonde sur le témoignage, qui forme un nouveau savoir; il appelle la recherche historique, qui produit aussi un nouveau savoir. Il ne réclame aucune preuve. Il y a des preuves, mais on sait que la Shoah a eu lieu, sans preuve, et chacun doit le savoir, sans preuve. Nul n'a besoin de preuve, sauf ceux qui nient la Shoah.⁵⁴

À ses yeux, le témoignage a la force d'être perçu comme une preuve autosuffisante. C'est-à-dire que lorsqu'on fait appel à la mémoire, celle-ci n'a pas à fournir de preuves car, « elle est sa propre preuve⁵⁵ ». À ce sujet, Krzysztof Pomian affirme que dire :

Je me souviens qu'il en fut ainsi » est un argument convaincant quand il s'agit de faire admettre qu'il en fut ainsi en effet; aussi longtemps qu'on ne conteste ni la bonne foi de qui le dit, ni le fonctionnement de ses organes sensoriels et de ses facultés mentales, on n'a aucune raison de ne pas reconnaître son témoignage pour conforme à ce qui s'est passé [...]⁵⁶

⁵² Pascale Marcotte, *op. cit.*, p. 20.

⁵³ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁴ Gérard Wacjman, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁵ Krzysztof Pomian, *op. cit.*, p. 275.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 275.

Cependant, pour que le témoignage soit accepté comme une preuve en soi, il faut, de prime abord, reconnaître et confirmer sa véracité et il y a toujours une possibilité qu'un conflit des mémoires individuelles surgissent à un moment ou à un autre.⁵⁷ Dans un cas où il y a plusieurs témoins, il faut que tous leurs témoignages concordent. S'il y a des témoignages qui vont à l'encontre des autres, il n'est plus possible de voir le témoignage comme une preuve autosuffisante.

D'un autre côté, le témoignage peut être considéré subjectif puisqu'il rend compte de la vision personnelle d'un témoin. Dans le cas de la Shoah, la dimension émotive des témoignages est si puissante et le récit si horrible que l'on a peine à croire que cela soit vrai. Jorge Semprun soulève d'ailleurs cette inquiétude qui a habité de nombreux survivants des camps qui ne se préoccupaient non pas de savoir comment raconter leur récit, mais plutôt se demandaient si on allait les écouter et les croire. « Le vrai problème n'est pas de raconter quelles qu'en soient les difficultés. C'est d'écouter... Voudra-t-on écouter nos histoires, même si elles sont bien racontées?⁵⁸ » Suite à l'écoute de ces témoignages, il y a souvent des doutes qui sont soulevés. Semprun, dans son article « L'écriture de l'anéantissement », rapporte les propos de Régine Waintrater qui s'est penchée sur les reproches que l'on a fait au témoignage des survivants.

Où le témoin témoigne « brut de décoffrage », au plus près de l'expérience, et il se voit accusé d'être trop impliqué, donc trop subjectif. De là à la suspicion, il n'y a qu'un pas, vite franchi. Ou il élabore son témoignage, travaillant à le rendre plus clair, et c'est alors cet ordonnancement même qui l'accuse, rendant son récit trop distancié, voire fabriqué. Là, encore, la suspicion n'est pas loin, pour les raisons inverses de celles évoquées précédemment [...].⁵⁹

⁵⁷ *Ibid.*, p. 275-276.

⁵⁸ Jorge Semprun, *op. cit.*, p. 165.

⁵⁹ Jorge Semprun, « L'écriture de l'anéantissement », *Le nouvel Observateur*, Hors-Série n°53, décembre 2003/2004, p. 36.

Or, malgré ces quelques réserves, le témoignage reste le véhicule de prédilection pour atteindre une mémoire vraie, telle que décrite par Pierre Nora. Quant à l'archive, s'enlisant dans l'accumulation, dans le stockage de documents, elle finit par être oubliée. Ainsi, il est possible de considérer le témoignage comme un lieu de prédilection pour remémorer les événements du passé.

1.4 Christian Boltanski et l'irreprésentabilité de la Shoah

Il semble donc singulièrement difficile de représenter la Shoah. Comment représenter cet événement historique horrible sans tomber dans le piège du sensationnalisme, de la sacralisation ou de la banalisation? Malgré tous les écueils et les interdits, certains artistes comme Christian Boltanski ont tenté de proposer de nouveaux lieux de mémoire. Ses créations, qui empruntent la typologie de l'archive, s'éloignent catégoriquement des monuments officiels érigés par l'histoire. D'ailleurs Boltanski n'a jamais accepté de construire un monument à la mémoire des victimes de la Shoah qui soit une commande d'un état. Il écrit :

Je voudrais revenir brièvement sur ce qu'a dit Bernard-Henri Lévy lorsqu'il a parlé des monuments et des monuments à Berlin [...]. Il y a de nombreuses années de cela, on m'a demandé de réfléchir à ce monument qui va se faire, qui sera un beau monument, je crois. J'avais dit que je ne voulais pas le faire. J'avais répondu : « Quand on fait un monument, ce n'est pas pour se souvenir, c'est pour oublier. » Tout monument est fait pour laver, pour finir, pour oublier encore plus. C'était une manière pour l'État allemand, de dire : « Voilà. On paie. » Et peut-être est-ce une bonne chose, mais je ne voulais pas être mêlé à ça.⁶⁰

Boltanski ne prétend pas représenter la Shoah, mais veut l'évoquer plutôt, grâce notamment aux thèmes de la mort et de l'absence. Nous verrons, dans le prochain chapitre, comment Boltanski fait référence à la Shoah et comment, son travail se

⁶⁰ Christian Boltanski, « Rencontre », *Devoir de mémoire, droit à l'oubli?*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2002, p. 263.

positionne dans le débat de l'irreprésentabilité. Sa production est un travail de remémoration, sans que la Shoah soit directement nommée. Les lieux de mémoire de Boltanski activent les mémoires individuelles tout en dévoilant les lacunes de l'histoire ainsi que celles de la mémoire à conserver l'horreur de ce souvenir.

CHAPITRE II

ÉVOCATION DE LA SHOAH DANS LA PRODUCTION DE CHRISTIAN BOLTANSKI

2.1 Christian Boltanski, l'artiste

Dès ses débuts dans les années soixante-dix, Christian Boltanski, artiste autodidacte, montre un intérêt à reconstruire et réinventer ses souvenirs. Ces récits fictifs, prenant la forme de photographies agrandies et rehaussées au pastel et à la gouache, sont appelés *Saynètes comiques*. Ces images mettent en scène différents moments de la vie quotidienne de l'artiste en ayant recours à l'autodérision et à la clownerie. « Alors qu'il cherche à reconstituer son histoire personnelle, l'artiste rend compte de la banalité de cette tentative et constate que les événements qui lui sont advenus appartiennent autant à sa mémoire propre qu'à la mémoire collective.¹ » C'est alors qu'il s'approprie des photographies, des albums de famille, des objets, des meubles qui appartiennent à des étrangers dans le dessein de créer ses inventaires qui reconstruisent « la petite mémoire ». Il faudra attendre les années quatre-vingt avant que Boltanski précise que son travail évoque le souvenir douloureux de la Shoah. Né à Paris quelques semaines seulement après la libération de la France du joug des nazis en 1944, Boltanski n'a pas vécu l'horreur des camps ni celle de la guerre. Cela n'empêche pas qu'aujourd'hui son travail soit marqué par la Shoah. Il provient d'une famille où la mère était catholique et le père, juif mais converti au catholicisme, a dû

¹ Isabelle de Maison Rouge, *Mythologies personnelles. L'art contemporain et l'intime*, Paris, Éditions Scala, 2004, p. 28.

se cacher pendant de l'occupation nazie de la France. En 1984, Boltanski prend conscience « [...] que depuis les fascicules de la fin des années soixante, il ne cesse de s'interroger sur ce que sont devenus les vies et les morts singulières après le génocide. Dès lors, ses travaux prennent la forme de monuments.² » Par contre, les lieux de mémoire que Boltanski crée se distinguent des monuments officiels. D'une œuvre à l'autre, il utilise des matériaux récurrents qui sont devenus, avec le temps, sa signature, ce qui nous permet de reconnaître son travail assez aisément dès le premier coup d'œil. Cependant, ces matériaux ne correspondent pas à ceux généralement employés sur les monuments historiques qui privilégient des matériaux incarnant la pérennité comme la pierre ou le marbre. Boltanski préfère la lumière, la boîte de carton ou de métal, le vêtement et la photographie au bronze. Il est un artiste qui s'inscrit dans l'esthétique de la postmémoire, ce qui a une grande influence sur son travail. Sa production n'est pas un témoignage puisqu'il n'a pas vécu la Shoah et il ne construit pas une histoire chronologique de cet événement comme c'est le cas avec la discipline historique. Il s'agit plutôt d'un travail qui est investi par l'imaginaire et la création et qui incite le spectateur à réfléchir sur la Shoah sans lui fournir de réponse ou d'explication qui pourrait être perçue comme une tentative d'élucider ou de comprendre ce génocide. Il est toutefois faux de croire que le travail de Boltanski se concentre uniquement sur la Shoah. Pour évoquer cet événement, il aborde des thèmes comme la mort et l'absence, lesquels sont notamment véhiculés par les matériaux mentionnés plus haut. La production de Boltanski est une véritable construction de lieux de mémoire qui reprend par moments les techniques de l'archive, mais qui questionne aussi les méthodes permettant l'élaboration et la construction de l'histoire. Bien que les œuvres de Boltanski soient de réels lieux de mémoire, elles ne sont jamais une copie des monuments érigés par l'histoire et elles ne tentent pas de reproduire une image exacte de ce qu'a été la Shoah ou de faire croire que les objets utilisés sont les restes du génocide. Comme nous le verrons un

² Anne Bénichou, « Christian Boltanski. Les inventaires du quotidien pour ne pas perdre la mémoire du monde », *Parachute*, n°88, automne 1997, p. 8.

peu plus loin, Boltanski impose une distance entre la Shoah et ses œuvres permettant ainsi de créer une transposition du réel et de rendre l'atmosphère de ses œuvres moins spectaculaire sans diminuer le drame de cet événement. C'est-à-dire que le spectateur est conscient qu'il n'est pas devant la Shoah, mais plutôt devant une œuvre qui l'évoque, ce qui lui permet d'avoir une réflexion plus critique. À cet effet, *la Maison Manquante* (1990) (figures 2.12 et 2.13) s'avère un excellent exemple pour illustrer et résumer le fonctionnement des lieux de mémoire de Boltanski. Cette œuvre aborde les thèmes de la mort, de l'absence ainsi que de la Shoah et elle se distancie des monuments officiels. Nous reviendrons sur *la Maison Manquante* un peu plus loin. Mais avant, nous allons porter une attention particulière aux matériaux employés par Christian Boltanski.

2.2 Matériaux

La lumière, la boîte, le vêtement et la photographie sont donc des matériaux que Boltanski exploite fréquemment. Il n'est pas rare qu'il réutilise des objets d'une de ses *Archives* ou *Réserves* pour les insérer dans une autre œuvre. « Objets mis en réserve, traces sauvegardées, [...] autorisent aussi l'artiste en tant que tel à « vivre sur ses réserves », qui sont autant de provisions d'images disponibles, aptes à être investies ou réinvesties dans des travaux nouveaux.³ » Bien que les matériaux qui façonnent les œuvres de Boltanski soient récurrents, il réussit néanmoins à créer des variations de sorte qu'aucune œuvre ne se présente comme la copie d'une autre.

Dans le travail de Boltanski, la lumière ne fait pas qu'éclairer l'œuvre, elle en fait intrinsèquement partie. Chacune de ses installations fournit, généralement, sa propre source d'éclairage. La lumière, chez Boltanski, est essentielle puisqu'elle crée

³ Éliane Burnet, « Dépouilles et reliques. Les *Réserves* de Christian Boltanski », *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, n°62, hiver 1997, p. 52.

une ambiance propre aux lieux de mémoire. Le niveau d'intensité de la lumière n'est jamais élevé. Au contraire, l'artiste plonge ses œuvres dans une semi-obscurité ce qui place le spectateur dans un état de recueillement, dans un état qui permet la commémoration. Boltanski joue autant avec la lumière électrique qu'avec une source d'éclairage naturelle comme le feu. Il a notamment eu recours à la lumière des chandelles qu'il a utilisées entre autres pour projeter l'ombre de ses figures miniatures dans une œuvre intitulée *Les bougies* (1986) (figure 2.1). Il a aussi employé l'ampoule électrique fixée au mur qui couronne les différentes photographies des nombreuses versions de ses *Monuments* (figure 2.2). Puis, il utilise ces fameuses « lampes de bureau noires à pince et à col flexible⁴ » qui sont devenues en quelque sorte la griffe de l'artiste puisqu'elles se retrouvent dans plusieurs *Archives* et *Réserves* comme c'est le cas pour *Réserve : les Suisses morts* (1991) et *Archives : Détective* (figures 2.3, 2.4 et 3.6).

La boîte est un second élément qui revient constamment dans la production de l'artiste, mais sous différentes formes. Boltanski a utilisé, notamment, la boîte de carton, comme c'est le cas pour *Les archives du Musée d'art contemporain de Montréal* (1992). Il a aussi exploité un objet du quotidien de la culture européenne, soit la boîte de biscuits métallique que l'on retrouve notamment dans quelques-unes des œuvres de la *Réserve : les Suisses morts* (figure 2.5). Boltanski varie aussi la disposition de ses boîtes. Il imite, à l'occasion, le travail de l'archive en étiquetant les boîtes et en les plaçant de manière ordonnée sur des étagères (figure 3.6). À d'autres moments, il les empile les unes sur les autres créant ainsi des tours précaires de différentes dimensions qu'il dispose dans l'espace afin que le spectateur ne puisse circuler entre elles sans risquer de tout faire tomber. D'ailleurs, la précarité est fréquemment présente chez Boltanski.

⁴ *Ibid.*, p. 60.

L'artiste est aussi reconnu pour son travail avec le textile dans les œuvres comme la *Réserve : Canada* et la *Réserve : Lac des morts* (figures 2.6 et 2.7). Il récupère les vêtements usagés qui proviennent de dons ou qu'il achète dans les comptoirs familiaux et les marchés aux puces. Boltanski ne transforme pas les vêtements pour en créer de nouveaux. Il les utilise tels quels. Encore une fois, il joue d'une œuvre à l'autre avec la disposition de ce matériau. Parfois, il les accroche au mur, parfois, il les plie et les range sur des étagères, parfois il les épargille sur sol, permettant ainsi au spectateur de les piétiner comme dans l'installation *Réserve : La fête de Pourim* (Bâle, 1989).

Bien que Boltanski emploie des matériaux de différentes natures, sa production comprend une majorité d'œuvres utilisant le portrait photographique. Plus précisément, il se réapproprie des photographies d'amateurs qu'il découpe dans les journaux, dans les rubriques nécrologiques ou encore dans les albums photos qu'il trouve dans les marchés aux puces. Par la suite, il rephotographie et agrandit les photos. Dans certaines œuvres, il joue avec la mise au point pour produire une image floue jusqu'à rendre l'identification du portrait impossible. Ces portraits sont ensuite accrochés, soit en groupe soit de manière individuelle. Leurs supports varient aussi. Les photographies sont collées sur des boîtes (*Réserve : Détective*), des installations murales (*Les Suisses morts*) ou encore elles apparaissent dans un album photo confectionné par Boltanski (*Sans Souci* (1991) figure 3.1).

Il est important de comprendre que la lumière, la boîte, le vêtement et la photographie ne sont pas des matériaux anodins dans la production de Boltanski. Ils ont été choisis pour leur pouvoir évocateur et symbolique. Nous verrons, dans la suite de ce chapitre, comment ils permettent à Boltanski de créer des séries d'œuvres qui sont des variations sur les thèmes de la mémoire, de l'absence et de la mort et de

constater comment ils évoquent en sourdine la Shoah dans toute son ampleur, sa complexité et son horreur.

2.3 Boltanski, artiste de la postmémoire

Certains qualifient Christian Boltanski de peintre d'histoire puisque plusieurs de ses œuvres font référence à la Shoah, mais aussi parce qu'il emprunte les techniques de l'archive qui est un matériau propre à l'histoire. Un emprunt qui, selon Ernst van Alphen, confère une valeur véridique et objective.

He adopts and explores the archival modes of the historian as if he *wanted* to follow the rules as formulated by so many Holocaust commentators. He consistently uses modes of representation that are supposed to provide the most truthful, objective account possible of past realities.⁵

Nous serions d'avis toutefois, et avec d'autres qui l'ont proposé avant nous, que les œuvres de Boltanski relèveraient davantage de ce type de travail intéressé par l'objet, la trace et la mémoire. Son travail s'intègre davantage à la « petite mémoire », c'est-à-dire celle des gens ordinaires que Boltanski retrouve lorsqu'il collectionne les objets qu'ils ont délaissés dans les marchés aux puces, plutôt que sur la « grande mémoire » qui est représentée par l'histoire. Comme il l'écrit lui-même :

Je me suis intéressé dans ma vie plutôt à ce que j'ai appelé la « petite mémoire ». La grande mémoire, on en a beaucoup parlé et elle est dans les livres, c'est la mémoire des guerres, des massacres, des grands événements, et puis il y a la mémoire individuelle, celle qui nous constitue chacun. La petite mémoire est le petit savoir que l'on sait sur les gens, sur les choses, comme le fait de savoir où l'on peut acheter une bonne quiche Lorraine au Mans, se rappeler de quelques histoires drôles, [...], toutes ces petites choses qui constituent un être humain. Et tout cela est extrêmement fragile. [...] Je ne sais plus qui a dit : « Quand un Africain meurt, c'est une bibliothèque qui disparaît. » Moi, je dis que quand chacun de nous meurt, c'est une

⁵ Ernst van Alphen, *Caught by History. Holocaust Effect in Contemporary Art, Literature and Theory*, Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 119-120.

bibliothèque qui disparaît. Quoi qu'il en soit, c'est cette masse de petites choses qui fait que l'on est différent les uns des autres. Je crois qu'une partie de mon activité a été de poser des questions, en particulier cette question qui est à la fois l'unicité et l'importance de chacun. L'unicité est déterminée par cette petite mémoire et, en même temps, par sa fragilité totale, pour dire des banalités.⁶

La mémoire dont Boltanski rend compte ici par son art est aussi associée à ce que Marianne Hirsch a appelé la postmémoire. Cette dernière, dans son livre *Family Frames*, a proposé ce terme pour décrire l'expérience de tous ceux qui ont grandi en écoutant leur parents raconter les événements traumatisants qui ont précédé leur naissance ou qui se sont produits lorsqu'ils étaient trop jeunes pour en avoir gardé des souvenirs. Elle précise que le terme postmémoire n'est pas exclusif à la mémoire des enfants des survivants de l'Holocauste. « I have developed this notion in relation to children of Holocaust survivors, but I believe it may usefully describe other second-generation memories of cultural or collective traumatic events and experiences.⁷ »

La particularité de la postmémoire, c'est qu'elle est « [...] séparée de la mémoire par une distance de génération, et de l'histoire par un rapport d'émotions personnelles.⁸ » Il s'agit en fait d'une mémoire qui est investie par l'imagination et l'invention puisqu'elle ne possède aucun souvenir réel de l'événement. Hirsch considère que sa notion de la postmémoire se rapproche de la « mémoire trouée » d'Henri Raczymow qui, selon Hirsch, définit la nature de la mémoire de la seconde génération comme étant indirecte et fragmentée.⁹ Hirsch fait aussi référence à Nadine

⁶ Christian Boltanski, « Rencontre », *Devoir de mémoire, droit à l'oubli?*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2002, p. 264.

⁷ Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Massachusetts, Harvard University Press, 1997, p. 22.

⁸ M. Hirsch, cit. dans Régine Robin, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, p. 323.

⁹ Marianne Hirsch, *op. cit.*, p. 23.

Fresco qui parle même d'une absence de mémoire, car dans certaines familles, les parents ont toujours refusé de raconter ce qu'était leur vie durant la Deuxième Guerre mondiale (1939-1945) et la Shoah.¹⁰ Or, pour l'écrivain Raczymow, Hirsch souligne qu'il est primordial de préserver l'absence et le vide de cette mémoire. Il ne faut pas chercher à la remplir à tout prix.

In my work, such a void is created by the empty memory I spoke of, which propels my writing forward. My books do not attempt to fill in empty memory. They are not simply part of the struggle against forgetfulness. Rather, I try to present memory *as empty*. I try to restore a non-memory, which by definition cannot be filled in or recovered.¹¹

Selon Régine Robin, il existe de nombreuses créations en art actuel qui s'inscrivent dans l'esthétique de la postmémoire, telle que décrite par Marianne Hirsch. Robin explique que les artistes, pour évoquer la Shoah, emploient: « [...] tous les médias, tous les supports pour s'exprimer, et rendre compte d'une transmission difficile et fragile, d'une expérience qu'ils n'ont pas connue, mais dont ils transportent mal en eux, la blessure, un deuil qu'ils ne peuvent pas faire.¹² » Hirsch parle d'une esthétique de la postmémoire qui prend la forme d'un exil temporel et spatial et qui a besoin d'être, simultanément, (re)construit et pleuré. Un exil qui se rapproche de la pensée de Robin concernant les lieux de mémoire qui doivent être, comme nous l'avons vu lors du premier chapitre de ce mémoire, un espace « tiers, transitionnel », où tout n'est pas expliqué, où l'absence n'est pas aussitôt comblée et qui contient sa « part d'ombre et de silence¹³ ».

¹⁰ *Ibid.*, p. 22.

¹¹ *Ibid.*, p. 244

¹² Régine Robin, *La mémoire saturée*, *op. cit.*, p. 323.

¹³ *Ibid.*

Hirsch affirme que les artistes de la postmémoire ont développé cette esthétique autour d'un médium spécifique. La photographie, comme nous allons bientôt le voir, est un médium qui est souvent lié au thème de la mort. « In attempting to relocate themselves they forge an aesthetics of postmemory with photographs as the icons of their ambivalent longing.¹⁴ »

Le travail de Christian Boltanski s'inscrit dans l'esthétique de la postmémoire. En effet, bien qu'il soit né à une époque encore trouble en France, les souvenirs et les émotions reliés à cet événement lui ont été transmis par la génération qui l'a précédé, c'est-à-dire par ses parents. Lynn Gumpert écrit :

[...] he was born [...] at a time when sporadic gunshots could still be heard – his childhood was marked by it. Not only had many of his parents' Jewish friends disappeared during the war, but the topic of France's cooperation and collaboration with the Nazis had not been avoid at home by his family, as it generally was in French society.¹⁵

Cependant, et nous tenons à insister sur ce point, Boltanski évite, dans sa production, de faire allusion directement à la Shoah. Il ne cherche pas à la comprendre, à l'expliquer ou à la raconter. Il s'agit pour lui de proposer un travail qui évoque l'événement et qui porte une réflexion sur l'après-Shoah, sur les changements qui sont survenus dans la société, sur ce que la vie est devenue après le génocide. « I have never used images from the camps, [tel que Boltanski a dit lors d'une entrevue] My work is not about, it is after.¹⁶ »

Mais avant de voir un travail qui évoque la Shoah et tout ce qui l'entoure, le spectateur, devant les œuvres de Boltanski, est d'abord confronté aux thèmes de la

¹⁴ Marianne Hirsch, *op. cit.*, p. 246.

¹⁵ Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 1994, p. 99.

¹⁶ Christian Boltanski, cit. dans Marianne Hirsch, *op. cit.*, p. 259.

mort et du deuil, lesquels s'incarnent notamment dans l'utilisation de la photographie et dans la mise en scène du funèbre. En effet, ces sujets permettent à l'artiste de placer le spectateur dans un état de recueillement nécessaire à la commémoration. Cependant, la mémoire de Boltanski reste trouée, au sens où l'entend Raczymow, c'est-à-dire que d'une œuvre à l'autre, il y a une absence, un vide qui nous empêche d'avoir accès à une mémoire complète. Les œuvres de Boltanski nous montrent une trace fragmentée qui nous rappelle que quelqu'un a déjà existé et qui a disparu. De plus, les lieux de mémoire chez cet artiste sont constamment (re)construits. Ils sont éphémères et précaires, ce qui les oppose aux monuments érigés par l'histoire qui représentent la pérennité. Ainsi, la production de Boltanski devient un espace spatial et temporel, comme celui décrit par Hirsch, où le spectateur peut se souvenir de la Shoah sans se laisser envahir par l'émotion.

2.4 La mort

2.4.1 Les matériaux et la mise en scène du funèbre

Bien que Christian Boltanski évoque dans plusieurs œuvres le thème de la mort, comme nous l'avons dit, il ne verse jamais dans le macabre et son travail se situe plutôt du côté du funèbre. Éliane Burnet précise, d'ailleurs, la différence entre ces deux termes.

Le macabre s'enfièvre de la confrontation entre la perfection vivante et le cadavre décharné, il se plaît à intensifier l'horreur de la rupture qui fait inexorablement sombrer la vie de l'homme dans l'absurdité. Le macabre souligne la protestation, la révolte de l'homme devant l'inéluctable mise au tombeau. Le funèbre, au contraire, procède d'une certaine acceptation du cycle vie / mort. [...] Le jeu avec le funèbre devient une sorte de cérémonie pour faire le deuil des souvenirs douloureux et pour rendre la vie acceptable, car il s'agit de faire face à une subjectivité trop remplie par la mort.¹⁷

¹⁷ Éliane Burnet, *op. cit.*, p. 67-68.

Christian Boltanski ne présente donc aucune image morbide de cadavres et il n'y a pas de préoccupation pour le « mystérieux au-delà¹⁸ ». Il n'exploite ni l'angoisse ni la terreur que la mort peut causer chez les êtres humains. Même ces installations qui évoquent la Shoah ne présentent aucune image de « cadavres décharnés » ou de victimes agonisantes. La symbolique du funèbre se manifeste dans son travail par l'ambiance qui se dégage de ses œuvres et qui est produite par l'utilisation d'objets culturellement associés au funèbre. Par exemple, pour Éliane Burnet, le symbolisme de la lumière habituellement lié aux cérémonies mortuaires dans le travail de l'artiste est indéniable, car son utilisation de la lumière rappelle les rituels religieux mortuaires.

Quant aux lampes de bureau noires [...] inutile d'insister sur leur symbolisme : chandelle devant les icônes, clarté nécessaire aux morts pour trouver le chemin du ciel, veilleuse allumée dans les maisons où frappe la mort, cierges à l'église ou sur le lieu de sépulture pendant l'année de deuil, ou encore lumière que l'on donne aux morts le jour de la Toussaint pour que les âmes errantes des défunts ne rôdent pas autour des tombes. [...] Autant de significations religieuses qui renvoient à des cérémonies funèbres.¹⁹

Pour ce qui est de la boîte, Régine Robin considère que Boltanski l'utilise, « [...] car elle est la source de toutes sortes d'anamorphoses. [...] La boîte est aussi bien boîte de biscuits, boîte à trésors, boîte de Pandore, mais également urne funéraire, cercueil, boîte de mort, tombe [...] »²⁰ De son côté, Burnet associe les installations de boîtes de biscuits à un « columbarium métallique²¹ ». D'ailleurs, cette auteure constate le fait que ces boîtes soulèvent de nombreuses comparaisons.

Les réminiscences culturelles ne suffisent pas à épuiser le sens de ces boîtes [...]. [...] D'abord, Boltanski parle de la nécessité que ces boîtes soient rouillées pour faire croire qu'elles sont chargées de mémoire. Elles évoqueront ainsi la boîte de biscuits de notre enfance dans laquelle nous

¹⁸ *Ibid.*, p. 66.

¹⁹ *Ibid.*, p. 60.

²⁰ Régine Robin, *Le golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ, 1997, p. 199.

²¹ Éliane Burnet, *op. cit.*, p. 59.

rangions des trésors dérisoires. [...] Elles renvoient aussi, continue l'artiste, aux urnes funéraires ou à l'idée de briques ou de pierres entassées. Rien dans ces affirmations ne contredit l'idée de mort.²²

L'usage du vêtement peut également dégager une dimension anthropologique de la mort. Plusieurs cultures, autant occidentales qu'orientales, entretiennent un rapport particulier avec les vêtements des défunts. Le vêtement devient comme une extension du corps, une « seconde peau » et certaines croyances estiment que l'esprit du défunt peut survivre dans le vêtement. Éliane Burnet donne en exemple les Incas qui « lavaient cérémonielement les vêtements du mort de peur que son esprit ne vienne reprocher aux vivants d'avoir failli à l'attention requise par cette partie de lui-même.²³ » Burnet mentionne aussi le rite des Indiens du lac Titicaca qui brûlaient les vêtements des défunts pour libérer l'âme. Même les Chrétiens accordent de l'importance au vêtement, ils font symboliquement fonctionner « corps, mort, vêtement et présence; le lendemain de l'ensevelissement du Christ, le tombeau était vide, le corps n'y était plus; seul demeurait le signe de son passage : l'ultime vêtement qu'est le linceul.²⁴ » Lors d'une exposition au Japon, Boltanski avait constaté que les Japonais avaient eux aussi un culte très fort dévoué aux vêtements des défunts. Ils conservent leurs vêtements comme s'il s'agissait de reliques sacrées. Il est hors de question pour eux de jeter les vêtements ou encore de les vendre. C'est pourquoi, il n'existe pas dans ce pays de marché pour les vêtements usagés. Partant de ce constat, il est donc possible de croire que lorsque Boltanski a créé l'œuvre *Réserve : Lac des morts* au Japon, il s'est approvisionné en vêtements directement chez les gens.

[...] Ce don ne contrevenant pas au respect dû, à travers le vêtement, à leurs morts : les dépouilles ne seraient ni vendues dans un but lucratif, ni habitées par une autre personne, ni abandonnées comme des déchets. Au contraire,

²² *Ibid.*, p. 59-60.

²³ Éliane Burnet, *op. cit.*, p. 64.

²⁴ *Ibid.*

l'art permettait aux Japonais, dans un substitut de cérémonie religieuse, de faire un don gratifiant à tous les égards.²⁵

De plus, parce que le vêtement rappelle le corps qu'il a habillé, la mollesse du vêtement inhabité rappelle celle du corps devenu cadavre. Le vêtement devient en quelque sorte « la dépouille de la dépouille.²⁶ » « Les vêtements « vides » soulignent l'absence de ceux qu'ils couvraient et rappellent à la fois leur mort et leur vie; une association irrépressible s'effectue entre le mort et le vêtement.²⁷ » Boltanski a d'ailleurs joué sur cet aspect lors de l'exposition intitulée *Réserves : la fête de Pourim*. L'artiste a étalé sur le sol du musée de Bâle « [...] plus de cinq cents kilo de vieux vêtements²⁸ ». Pour voir l'exposition, il fallait absolument que les spectateurs marchent sur les vêtements. Ainsi, Boltanski contraignait les visiteurs à avoir un rapport intime avec les vêtements, à les sentir, à les toucher et à les piétiner. Régine Robin explique l'expérience vécu par le spectateur : « On avait la sensation de marcher sur des morts à mesure que l'on progressait, d'où le malaise intense que cela provoquait. La mort rôdait par l'absence des porteurs de ces vêtements.²⁹ »

En outre, Christian Boltanski utilise fréquemment les photographies qui sont, elles aussi, fortement associées au thème de la mort. Comme le souligne Éliane Burnet :

La photographie a toujours à voir avec la mort. Non pas vraiment en ce que le reporter montre des cadavres, et pas seulement parce que l'artiste peut exposer des photographies d'hommes disparus, morts; mais surtout parce que par nature, elle fige, fixe et refroidit la vie.³⁰

²⁵ *Ibid.*, p. 65

²⁶ Éliane Burnet, p. 64.

²⁷ *Ibid.*, p. 62.

²⁸ Régine Robin, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*, *op. cit.*, p. 207.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Éliane Burnet, *op. cit.*, p. 56.

Plusieurs théoriciens ont écrit sur ce sujet, dont Roland Barthes qui a longuement développé l'idée de la relation entre la photographie et la mort dans son livre *La chambre claire. Note sur la photographie*. Ce dernier considérait que : « La photographie ne dit pas (forcément) *ce qui n'est plus*, mais seulement et à coup sûr, ce qui a été.³¹ » C'est-à-dire qu'aussitôt qu'une photographie est prise, l'événement est déjà passé, il est disparu, mort en quelque sorte. Par exemple, lorsqu'on regarde une photographie de soi étant enfant, il y a une perte qui survient; car c'est la représentation de ce que nous avons été à un moment précis de notre vie et qui n'est plus. Barthes explique d'ailleurs la confusion qui existe en photographie entre le « Réel et le Vivant ».

L'immobilité de la photo est comme le résultat d'une confusion perverse entre deux concepts : le Réel et le Vivant : en attestant que l'objet a été réel, elle induit subrepticement à croire qu'il est vivant, à cause de ce leurre qui nous fait attribuer au Réel une valeur supérieure, comme éternelle; mais en déportant ce réel vers le passé (« *Ça a été* »), elle suggère qu'il est déjà mort.³²

Dans un autre ordre d'idées, Roland Barthes fait aussi coïncider l'avènement de la photographie avec la perte de la rigueur religieuse et du rituel sacré qui est survenue lors de la deuxième moitié du XIX^e siècle.

Tous ces jeunes photographes qui s'agitent dans le monde, se vouant à la capture de l'actualité, ne savent pas qu'ils sont des agents de la Mort. C'est la façon dont notre temps assume la mort : sous l'alibi dénégateur de l'éperdument vivant, dont le Photographe est le professionnel. Car la photographie, historiquement, doit avoir quelque rapport avec la « crise de mort », qui commence dans la seconde moitié du XIX^e siècle; et je préfère pour ma part qu'au lieu de replacer sans cesse l'avènement de la Photographie dans son contexte social et économique, on s'interrogeât aussi sur le lien anthropologique de la Mort et de la nouvelle image. Car la Mort, dans une société, il faut bien qu'elle soit quelque part; si elle n'est plus (ou est moins) dans le religieux, elle doit être ailleurs : peut-être dans cette image qui produit la Mort en voulant conserver la vie. Contemporaine du recul des rites, la photographie correspondrait peut-être à l'intrusion dans notre société

³¹ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 133.

³² *Ibid.*, p. 123-124.

moderne, d'une Mort asymbolique, hors religion, hors rituel, sorte de plongée brusque dans la Mort littérale. La Vie / la Mort : le paradigme se réduit à un simple dé clic, celui qui sépare la pose initiale du papier final.³³

Le portrait photographique contribue donc, lui aussi, à la mise en scène du funèbre. D'ailleurs, il est relié à une longue tradition funéraire et à une coutume commémorative. Effectivement, une des premières manifestations du portrait utilisé à des fins funéraires remonte au début de notre ère avec les portraits peints du Fayoum (figures 2.8 et 2.9). À cet égard, Éliane Burnet soulève de nombreuses analogies entre les portraits du Fayoum et les portraits utilisés par Christian Boltanski dans la série *Les Suisses morts* qui proviennent d'une rubrique nécrologique d'un journal suisse.

2.4.2 Les portraits du Fayoum et les portraits photographiques de Christian Boltanski

Les portraits du Fayoum sont ces portraits, datant approximativement du I^{er} au V^e siècle, que l'on a retrouvés sur des momies de l'Égypte romaine lors de fouilles archéologiques. On a donné le nom de Fayoum à ces portraits puisque c'est dans cette région de l'Égypte que les archéologues ont retrouvé le plus grands nombre de portraits s'inscrivant dans cette tradition funéraire. Saqqarah, Memphis, Antinoopolis, Akhmim et Thèbes sont d'autres lieux où l'on a trouvé ce même type de portraits. Peints à l'encaustique ou à la détrempe sur de minces planches de bois ou sur de la toile de lin, ces portraits ont été préservés pendant de nombreux siècles grâce à des conditions climatiques très sèches. Certains de ces portraits portent des inscriptions qui nous permettent d'identifier le nom du défunt et sa profession. Mais, il y a aussi une grande partie des portraits du Fayoum qui sont anonymes. Il y a peu

³³ *Ibid.*, p. 144-145.

de motifs iconographiques dans ces images, cependant quelques-uns des tableaux en ont suffisamment pour nous informer, entre autres, sur l'époque à laquelle ils appartiennent. Ces portraits sont peints très sobrement avec une palette de couleurs restreinte au blanc, au noir, à l'ocre jaune et à la terre rouge. Contrairement à d'autres portraits provenant de la même époque, ceux du Fayoum sont d'ordre mimétique et ils sont toujours frontaux. « Ces portraits ne sont pas des masques funéraires mais des portraits qui représentent le plus fidèlement possible une personne ayant existée[...].³⁴ » Comme les clichés utilisés par Christian Boltanski, les portraits du Fayoum ne sont pas ceux de cadavres. Ils ont été peints du vivant des gens. Jean-Christophe Bailly, dans son livre *L'apostrophe muette*, avance cette hypothèse en s'appuyant sur la qualité du modelé et de l'expression vivante de ces portraits :

La qualité même de ces portraits, du moins des plus étonnants d'entre eux, donne à penser qu'ils furent exécutés du vivant de leurs modèles. On voit mal comment, à partir du visage d'un mort, de telles délicatesses dans le modelé des traits auraient pu être obtenues sans que l'on tombât dans une sorte de reconstitution idéalisée.³⁵

De plus, les ossements de certaines momies retrouvées correspondaient à ceux de vieillards alors que leurs portraits représentaient des individus beaucoup plus jeunes. Ce qui porte à croire que les portraits étaient faits à l'avance puis conservés jusqu'au moment du décès.

Sur le plan formel, il existe des points communs entre les portraits du Fayoum et les portraits photographiques de Boltanski. Dans les deux cas, les portraits sont frontaux, les cadrages sont rapprochés et il n'y a pas de décor ni de mise en scène glorifiante. De plus, les portraits sont anonymes, ils ne possèdent aucune information

³⁴ Éliane Burnet, *op. cit.*, p. 57.

³⁵ Jean-Christophe Bailly, *L'apostrophe muette. Essai sur les portraits du Fayoum*, Paris, Éditions Hazan, 1997, p. 118.

permettant de les identifier. C'est-à-dire qu'il n'y a aucun nom, aucune épitaphe, aucune date de naissance ou de mort qui accompagne ces images.

Jumelés au rapprochement formel, il se pourrait que les portraits du Fayoum aient eu un usage préfunéraire comme les photographies de Boltanski. Cette deuxième utilisation des portraits du Fayoum n'est que d'ordre hypothétique puisque aucun document d'époque n'a permis de la confirmer ou de l'infirmer. Jean-Christophe Bailly émet l'hypothèse que ces portraits auraient d'abord été des tableaux d'intérieur, des tableaux prenant place dans la demeure même des personnes représentées. Bailly explique qu'il y aurait deux faits observés par Pétrie qui permettent de confirmer cette hypothèse.

C'est le grand égyptologue Pétrie qui le premier, émit l'hypothèse d'un usage non funéraire ou, du moins, préfunéraire, des portraits. Il se basait sur deux séries de fait : tout d'abord, le fait que de nombreux portraits [...] aient été découpés pour pouvoir venir s'insérer dans le réseau de bandelettes de la momie ou figurer en bonne place sur le linceul. Et ensuite, le fait que de nombreuses momies présentent les preuves d'une longue exposition à l'air libre, avant la mise au tombeau proprement dite. Nous devons noter aussitôt que ces faits renvoient à des usages bien distincts : un usage domestique, ornemental et sentimental [...] et un usage qui relève déjà du travail de deuil - les momies à portraits suivant en quelque sorte un stage chez les vivants, dans le cercle familial, avant d'être définitivement envoyées aux tombeaux.³⁶

Les portraits du Fayoum avaient fait partie de l'ornementation des maisons ou de la commémoration des défunts avant qu'ils soient momifiés. Or, les photographies utilisées par Boltanski, avant qu'elles soient publiées dans les rubriques nécrologiques de journaux et qu'elles se retrouvent dans une œuvre comme *les Suisses morts* pour représenter la disparition, étaient des photos qui, dans plusieurs cas, ornaient un mur ou un album photo. Les photographies que l'on retrouve dans les rubriques nécrologiques des journaux sont toutefois généralement choisies à cette

³⁶ *Ibid.*, p. 113-114.

fin plus tard après la capture de l'image. Alors que les portraits du Fayoum participaient à une tradition funéraire et que les modèles connaissaient, au moment où ils se faisaient peindre, le destin final de ces tableaux.

Ainsi, les portraits des rubriques nécrologiques autant que ceux du Fayoum ne peuvent réclamer une valeur artistique. Ils sont d'abord des artefacts. En effet, les portraits retrouvés en Égypte étaient destinés essentiellement à un rite religieux. D'ailleurs, les historiens et les anthropologues n'ont pas retrouvé de trace concernant ces portraits dans les écrits sur l'art de cette époque. En fait, il y a très peu de documents d'époque qui rendent compte de l'existence de ces images funéraires. En quelque sorte, les portraits du Fayoum ont pris plus de valeur, au plan artistique, après leur découverte-qu'au moment où ils se sont fait enfouir sous la terre. Le fait, par exemple, que l'on remarque un volume à ces portraits les valorise en quelque sorte sur le plan artistique, à tout le moins pour notre regard actuel. Quant aux portraits employés par Boltanski, ils n'ont pas plus de valeur artistique ou esthétique lorsqu'on les observe séparément puisqu'ils ont été photographiés par des amateurs. Cependant, c'est Boltanski qui leur confère cette valeur en les insérant à l'intérieur de ses œuvres. Dans les deux cas, le « devenir-œuvre » arrive beaucoup plus tard après la capture de l'image du visage du modèle.

L'utilisation du portrait à des fins commémoratives n'est certes pas une innovation de Boltanski. Corinne Streicher Nyari explique, dans son mémoire de maîtrise intitulé *Le portrait comme énigme de la peinture*, que ce genre a toujours eu un lien particulier avec la commémoration et la mort.

C'est doublement un vestige, dont le destin le reliant aux mythes des origines de la peinture, inscrit son apparition comme « signe d'une absence, l'expression d'une nostalgie et une réponse à la mort ». De tout temps, ou presque, le portrait s'est révélé être un genre flottant qui passe de la grande peinture, de la volonté de chef-d'œuvre à la simple réalisation d'un désir de

remémoration. En effet, rien ne le prédisposait à prendre la direction qu'il a prise avec une telle acuité, si ce n'est la survie de cet obscur originel, qui tel un refoulé trace toute sa dialectique dans une incroyable sédimentation culturelle. Toutes les époques n'ont pas envisagé le portrait de la même manière, pourtant une nécessité perdure qui s'enracine dans un « espace mortifère », en effet, le portrait en Occident a toujours eu cette proximité avec la mort et l'au-delà.³⁷

L'utilisation du portrait pour symboliser la mort chez Boltanski est donc liée à des traditions fort anciennes. Lorsque Boltanski reprend des portraits provenant de rubriques nécrologiques et qu'il les insère dans ses monuments aux morts, il actualise cette tradition du portrait mortuaire que notre société a plus ou moins oubliée. Octavio Paz dans son texte « La tradition de la rupture » élabore justement cette idée que le plus ancien peut offrir du nouveau si on a oublié cet ancien. « [...] l'histoire de l'art moderne occidental est également celle des résurrections de l'art de nombreuses civilisations disparues.³⁸ » Ainsi, le travail de Boltanski s'inspirerait de la longue tradition du portrait pour affermir son utilisation à des fins commémoratives. Cependant, la production de cet artiste n'évoque pas seulement la mort, l'absence y est tout aussi palpable. Comme nous allons le constater, l'absence prend une place tout aussi importante dans les œuvres de Boltanski.

2.5 L'absence

Comment représenter visuellement l'absence? Ce thème chez Boltanski se manifeste de différentes manières. Bien souvent, il a recours à des objets qui évoquent, par leur présence, l'absence des individus à qui ils appartiennent. C'est notamment le cas

³⁷ Corinne Streicher-Nyari, *Le portrait comme énigme de la peinture*, Mémoire de maîtrise en étude des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2004, p. 1.

³⁸ Octavio Paz, « La tradition de la rupture », *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, Paris, Gallimard, 1976, p. 17.

pour l'utilisation de la photographie et du vêtement qui, comme le soulève Burnet, « [...] renvoient dans l'imaginaire collectif, à la disparition [...]»³⁹ Le thème de l'absence se dégage aussi de ses œuvres dû au manque d'information concernant l'identité des portraits photographiques ce qui rappelle la théorie de la deuxième mort qui survient lorsque plus personne ne peut identifier le portrait d'un défunt. L'absence est liée à la disparition, à la mort et, inévitablement, à une mémoire qui s'atrophie avec le temps et qui se perd.

Comme nous l'avons observé avec l'analyse de Barthes, la photographie est la trace, l'enregistrement de ce que nous avons été dans un passé plus ou moins lointain. Par sa présence, la photo évoque l'absence puisqu'elle montre quelque chose qui n'existe plus. Comme la photographie, le vêtement inhabité rappelle l'absence, mais cette fois, celle du corps. Pour prendre forme et vie, le vêtement a besoin du corps et sans lui, il est inerte comme une peau morte. « Le vêtement garde la forme de la vie qui a disparu, conserve ses plis, au point d'être perçu comme une seconde peau car il est le dehors d'un dedans, l'objet du sujet auquel il appartient.⁴⁰ » Christian Boltanski considère que la photographie et le vêtement permettent de représenter l'absence de façon similaire.

La photographie de quelqu'un, un vêtement ou un corps mort sont presque équivalents : il y avait quelqu'un, il y a eu quelqu'un, mais maintenant c'est parti. [...] Leur point commun est d'être simultanément présence et absence. Ils sont à la fois un objet et un souvenir d'un sujet. Exactement comme un cadavre est à la fois objet et souvenir d'un sujet.⁴¹

³⁹ Éliane Burnet, *op. cit.*, p. 62.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁴¹ *Ibid.*, p. 62.

Outre les objets employés par l'artiste, l'absence se traduit aussi par le « vide de l'identité⁴² ». C'est-à-dire par le manque d'information qui puisse nous renseigner sur l'identité des portraits qu'il expose. Tout comme les portraits du Fayoum, les photographies peuvent être conservées et survivre au temps et à la mort. Cependant, l'anonymat rattrapera éventuellement ces portraits et les enverra dans une sorte de deuxième mort puisqu'un jour plus personne ne pourra les identifier. C'est à ce moment que la mémoire s'émousse. Christian Boltanski précise d'ailleurs cet aspect.

Quelqu'un a dit, on meurt deux fois. On meurt quand on meurt et on meurt une deuxième fois quand on trouve votre photo et que plus personne ne sait de qui il s'agit. Et étrangement, on se souvient plus d'un visage photographié que d'un visage réel. Chaque fois que quelqu'un meurt, on se souvient de la photo de cette personne et non pas de la personne.⁴³

L'absence est omniprésente dans le travail de Boltanski. Parfois, elle nous rappelle le thème de la mort et de la disparition d'une période de notre vie ou d'un être cher comme c'est le cas avec les photographies et les vêtements. Mais les œuvres de Boltanski nous racontent aussi des histoires, lesquelles sont également habitées par le manque et l'absence. Que ce soit celle des *Suisses morts* ou celle des habitants de la *Maison Manquante*, à chaque fois, il y a un élément ou un détail qui n'apparaît pas et qui rend cette histoire imparfaite et inachevée. Les lieux de mémoire de Boltanski, que nous étudierons dans le prochain point, n'offrent au spectateur qu'une mémoire décousue et trouée. Ainsi, bien que Boltanski fixe les traces des disparus, la sauvegarde de leur mémoire n'est jamais totalement assurée.

⁴² Régine Robin, *Le golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*, op. cit., p. 206.

⁴³ Alain Fleischer (réal.), « [entretien avec] Christian Boltanski », *Contacts*, Arte France, 2002, DVD, volume 3, couleurs, 12 minutes 40 secondes.

2.6 Construction de lieux de mémoire

Inventaires, Réserves, Vitrines, Archives, Monuments, voilà des titres qui évoquent des lieux où la mémoire peut s'incarner. Dans ces cas, les œuvres de Boltanski reprennent la manière de faire de l'archive. En effet, l'artiste utilise les méthodes qui rappellent celles de l'archéologie, de l'ethnologie, de la muséologie et des sciences humaines.⁴⁴ Son travail, comme nous allons le constater, s'inscrit dans le concept artistique de « fixation de traces » qui imite en apparence la pratique historique. Effectivement, Boltanski collectionne, classe, conserve, empile et étiquette des objets de tout genre comme des meubles, des photographies et des vêtements. Cependant, tout en imitant la façon de faire de la discipline historique, Boltanski soulève les lacunes qui y résident.

Le travail de Boltanski est associé au concept artistique que Manfred Schneckenburger nomme la « fixation de traces⁴⁵ ». C'est une tendance qui accorde une importance à la présentation et qui utilise le caractère objectif et scientifique de la discipline historique pour créer des œuvres qui prennent l'apparence d'inventaires et d'archives. C'est notamment le cas de la production de Boltanski qui accumule, trie, conserve et répertorie les objets et les traces d'un passé qui nous est contemporain.

Régine Robin, à la suite d'une déclaration écrite de Christian Boltanski datant de 1969, associe l'acharnement qu'il a de tout conserver, à cette angoisse de disparaître pour toujours, à cette deuxième mort qui est peut-être plus fatale que la première.

⁴⁴ Dominique Bozo, « Invitation », *Boltanski*, Paris, Centre national d'art moderne Georges-Pompidou, 1984, p. 4

⁴⁵ Manfred Schneckenburger, « Delta contemporanéité. Traces de la mémoire », *L'art au XX^e siècle*, vol. II, Cologne, Taschen, 2005, p. 567.

On ne remarque jamais assez que la mort est une chose honteuse. Finalement, nous n'essayons jamais de lutter de front, les médecins, les scientifiques ne font que pactiser avec elle. Ils luttent sur des points de détails, la retardent de quelques mois, de quelques années, mais tout cela n'est rien. Ce qu'il faut, c'est s'attaquer au fond du problème par un grand effort collectif où chacun travaillera à sa survie propre et à celle des autres. [...] se conserver tout entier, garder une trace de tous les instants de notre vie, de tous les objets qui nous ont côtoyés, de tout ce que nous avons dit et de ce qui a été dit autour de nous, voilà mon but. [...] Mais que l'effort qui reste à accomplir est grand et combien se passera-t-il d'années, occupé à chercher, à étudier, à classer avant que ma vie soit en sécurité, soigneusement rangée et étiquetée dans un lieu sûr, à l'abri du vol, de l'incendie et de la guerre atomique, d'où il soit possible de sortir et la reconstituer à tout moment, et que, étant alors assuré de ne pas mourir, je puisse enfin me reposer?⁴⁶

Cependant, tous les objets que Boltanski étiquette ou range dans des boîtes ne sont pas suffisants pour permettre à quelqu'un de reconstituer la vie d'une personne après sa mort pour qu'elle ne disparaisse jamais, et peu importe l'ampleur du travail de conservation, il sera toujours impossible de retrouver entièrement la vie d'une personne. Ainsi, peut-on projeter de voir dans le travail de Boltanski une réflexion sur la construction des lieux de mémoire qui ne peuvent, que d'une manière utopique, rendre compte d'une mémoire complète. Chez Boltanski, les lieux de mémoire sont chargés d'une « mémoire trouée ». Tous les objets qu'ils nous présentent ne nous donnent jamais accès à une mémoire entière. Le peu d'informations que Boltanski donne au spectateur, entraîne ce dernier dans une mémoire fragmentée. En voulant préserver la mémoire, l'artiste fait émerger de ses œuvres une mémoire impossible à compléter.

Comme nous l'avons déjà mentionné, bien des œuvres de Boltanski font référence à la Shoah. C'est notamment le cas de la *Maison Manquante* (figure 2.12) que nous allons analyser à la fin de ce chapitre. Dans l'œuvre *Diese Kinder Suchen*

⁴⁶ Régine Robin, *Le golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*, op. cit., p. 194.

ihre Eltern (figures 2.10 et 2.11), l'évocation de la Shoah se fait par l'intermédiaire d'avis de recherche d'enfants qui ont disparu pendant la Deuxième Guerre mondiale. Ces photographies avaient été distribuées, à l'époque, par la Croix-Rouge dans l'espoir de retrouver les familles de ces enfants. Boltanski, en 1993-1994, a rephotographié et redistribué ces avis de recherche aux passagers d'une station de train à Cologne. Sous chacune des photographies, on retrouve les renseignements qui accompagnaient à l'origine les portraits photographiques : les prénoms et noms de l'enfant, sa date et son lieu de naissance ainsi que le nom de ses parents. Dans l'œuvre de Boltanski, il n'y a aucune information qui permet de savoir ce que sont devenus ces enfants aujourd'hui, s'ils ont été retrouvés ou s'ils sont morts. En fait, derrière chacun des avis, il y a une note qui demande au lecteur de communiquer avec Christian Boltanski s'il reconnaît ou s'il sait ce qui est arrivé à un de ces enfants. Dans le cas de la série *Réserve : Canada* (figure 2.6), ce sont des amas de vêtements que Boltanski dispose parfois directement au sol ou qu'il accroche au mur et qui nous rappelle les photographies d'archives représentant les monceaux de vêtements et de souliers que les nazis subtilisaient aux déportés qui entraient dans les camps. D'ailleurs, le titre de cette Réserve n'est pas innocent. *Kanada* était le nom que les nazis avaient donné à un ensemble d'entrepôts à Auschwitz-Birkenau où ils amassaient et triaient les biens que possédaient les déportés. De plus, cette œuvre peut aussi nous rappeler ces images d'amoncellements de cadavres prises lors de la libération des camps. À cet égard, Éliane Burnet considère que nous sommes encore hantés par les images du film *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais qui montre une montagne de cadavres poussés par un camion dans une fosse.

[...] l'image des monceaux de vêtements des Juifs morts s'échange avec celle des monceaux de cadavres ensevelis à la pelleuse. Rien d'étonnant à ce que le vêtement renvoie à la présence et en même temps, à l'absence du disparu, puisque, dans le cas des camps d'extermination, le vêtement est la seule chose qui subsiste du sujet; le cadavre, la dépouille ayant disparu, seule reste la dépouille de la dépouille, le vêtement. Dans ce contexte, le travail de Boltanski ne renverrait plus à la représentation collective de la mort à travers

le vêtement comme une sorte d'archétype, mais une représentation historiquement marquée de ce rapprochement.⁴⁷

Ainsi, le croisement des références à la Shoah et l'imitation du travail de l'archive permet de percevoir Boltanski comme un artiste historien. Par contre, autant sa production s'apparente à la construction de l'histoire, autant elle s'en détache. Bien que Boltanski donne à ses œuvres un « effet d'archive⁴⁸ », l'apparence scientifique et objective n'est qu'une illusion. Anne Bénichou soulève d'ailleurs le fait que l'artiste « multiplie les stratégies de mise en échec de la reconstruction historique et des tentatives de totalisation. Son œuvre s'affirme d'emblée comme une démarche anti-archéologique.⁴⁹ » Il y a, ce que Régine Robin appelle, une « part d'ombre » dans la production de Christian Boltanski. Il accumule des portraits, des vêtements, bref, des traces du passé de toutes sortes qui, en fait, restent muettes puisqu'elles sont anonymes. Elles ne nous révèlent qu'un minimum d'informations du passé d'où elles proviennent. De cette manière, Boltanski construit des lieux de mémoire où le passé n'est pas totalement compris et expliqué. Régine Robin a écrit : « Contre les mémoires saturées, ces travaux hybrides autour de la perte, de l'absence transmettent quelque chose du passé dans son *illisibilité*, non pas dans son inexplicabilité. C'est un travail sur les ombres, sur le "pas tout" de la saisie du passé.⁵⁰ »

La production artistique de Christian Boltanski laisse donc une place à l'imaginaire de chacun des spectateurs parce qu'elle ne révèle qu'une absence

⁴⁷ Éliane Burnet, *op.cit.*, p. 64.

⁴⁸ Régine Robin, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, p. 324.

⁴⁹ Anne Bénichou, « Christian Boltanski. Les inventaires du quotidien pour ne pas perdre la mémoire du monde », *Parachute*, n°88, automne 1997, p. 6.

⁵⁰ Régine Robin, « Les devoirs de mémoire et les problèmes de la transmission ou les dangers d'une mémoire sans transmission », *op. cit.*, p. 138.

d'information concernant notamment le contenu des boîtes de biscuits métalliques ou encore l'identité des portraits qu'il expose. « Je veux que les spectateurs ne découvrent pas, mais qu'ils reconnaissent. [...] Je cherche des images suffisamment imprécises pour qu'elles soient les plus communes possible, des images floues sur lesquelles chaque spectateur puisse broder.⁵¹ » Le spectateur peut pallier le manque d'information en se référant à ses propres souvenirs, à sa propre imagination. D'ailleurs, concernant les installations constituées de portraits, comme c'est le cas des *Suisses morts*, Anne Bénichou déclare que : « Ces héros ordinaires n'ont pas d'histoire propre, la banalité, encore une fois, du document n'offre aucun ancrage dans la réalité, sinon à notre imaginaire ou à la fiction de nos propres souvenirs.⁵² » À défaut d'avoir suffisamment de renseignements et d'explications, il y a dès lors une distanciation qui s'effectue avec la réalité, car nous sommes conscients que nous comblons le manque d'information avec notre imagination. Ainsi, il devient impossible de confondre la réalité de la Shoah et l'œuvre.

2.6.1 La distanciation

Le terme de distanciation a beaucoup été développé dans le cadre du théâtre Bertold Brecht. Pour le dramaturge, il s'agissait en fait de créer un effet d'éloignement avec l'événement qu'il voulait évoquer pour faire prendre conscience au spectateur qu'il n'est pas devant la réalité, mais plutôt devant une reproduction de la réalité. Bertold Brecht explique, dans son livre *L'art du comédien*, que pour arriver à créer l'effet de distanciation, il faut enlever toute illusion pour éviter que le spectateur ne s'identifie trop intensément ou qu'il ne soit en communion avec le ou les personnages de la

⁵¹ Delphine Renard, « Entretien avec Christian Boltanski », *Boltanski*, Paris, Centre national d'art moderne Georges-Pompidou, 1984, p. 79.

⁵² Anne Bénichou, *op. cit.*, p. 5.

pièce. Il faut que le spectateur garde un « œil investigateur et critique » sur ce qu'on lui représente.

L'emploi de l'effet de distanciation dans cette perspective dépend de la réalisation d'une condition préalable : il faut débarrasser la salle et la scène de toute « magie » et n'y susciter aucun « champ hypnotique ». [...] On devra naturellement abandonner la notion de quatrième mur, ce mur fictif qui sépare la scène de la salle et crée l'illusion que le processus représenté se déroule dans la réalité, hors de la présence du public. Par principe, les comédiens ont donc ici la possibilité de s'adresser directement au public.⁵³

Jacques Poulet explique que le but de cet effet est :

[...] de créer une distance entre les événements et le spectateur, de rendre au spectateur sa liberté de critique devant le récit, de cultiver son attitude d'observateur actif en dissipant le phénomène d'identification (sans pour autant censurer tous ses sentiments).⁵⁴

« La part d'ombre » mentionnée précédemment dans le travail de Boltanski provient, notamment, de cet effet de distanciation qu'il insère dans ses œuvres. L'artiste ne cherche pas à faire croire au spectateur qu'il est devant une représentation réaliste ou qu'il est devant des images ou des reliques de la Shoah. L'objectif de Boltanski n'est pas de faire croire que les vêtements qu'il expose sont ceux des déportés. Il présente dans ses œuvres des vêtements qui arborent, par exemple, des logos qui n'existaient pas dans les années quarante et qui sont facilement reconnaissables du grand public. Dans le cas de *Réserve: Canada*, l'artiste utilise des vêtements contemporains pour qu'il n'y ait pas de confusion. À ce sujet, Gumpert écrit :

Moreover, to distance his clothes pieces from the camps, he always prominently arranges several items, such as a tee-shirt with the logo from

⁵³ Bertold Brecht, *L'art du comédien*, Paris, L'arche, 1999, p. 128-129.

⁵⁴ Jacques Poulet, « Distanciation », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1998, p. 234.

1989 Batman movie, in order to emphasize that they are contemporary artifacts.⁵⁵

Ainsi, en reconnaissant des vêtements contemporains, le spectateur est conscient qu'il n'est pas devant la Shoah ni devant ses restes, mais plutôt devant une œuvre qui évoque l'événement.

L'effet de distanciation prend forme de différentes manières dans la production de Boltanski et permet un recul entre l'œuvre et l'événement ainsi qu'une transposition de la réalité. Cette « mise à distance » est nécessaire selon Régine Robin, non pas dans le but « [...] de venir à bout de l'événement, ni même de l'expliquer, mais de l'objectiver hors de soi, de pouvoir, [...], le décoller de l'hallucination.⁵⁶ » Le spectateur peut ainsi entrer dans un jeu « d'acceptation du réel insoutenable. » De cette manière, comme l'explique Éliane Burnet :

[Boltanski] peut ainsi faire revivre les situations pénibles sous une forme ludique, dans un jeu de *fort-da* collectif : que l'on songe ici aux références indirectes à la Shoah et, plus généralement, à la mort qui se cachent sous les photographies, sous les piles de vêtements abandonnés ou encore sous les objets trouvés de New York. En jouant avec Boltanski, le spectateur accepte d'entrer dans un monde qui, sans qu'il s'en rende compte immédiatement, parle de sa réalité [...] Ce jeu artistique symbolique met sur la voie d'une acceptation des frustrations de la réalité.⁵⁷

L'effet de distanciation est aussi présent dans l'utilisation que fait Boltanski de la typologie de l'archive. En fait, tel que mentionné plus haut, il joue, il mime l'acte d'archiver. « Les boîtes, et pas seulement celles des *Suisses morts*, seraient censées ne pas être vides : elles contiendraient journaux, lettres, papiers divers ou

⁵⁵ Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 1994, p. 118.

⁵⁶ Régine Robin, « Les devoirs de la mémoire et les problèmes de la transmission ou les dangers d'une mémoire sans transmission », *op. cit.*, p. 129.

⁵⁷ Éliane Burnet, *op. cit.*, p. 70.

autres objets.⁵⁸ » Cependant, le spectateur n'aura jamais accès au contenu et rien ne lui prouve que ces boîtes contiennent quelque chose. À cet égard, Régine Robin écrit :

[...] on ne sait même pas si les visages collés sur le carton correspondent aux papiers que la boîte d'archives est censée contenir. [...] [Boltanski] met en représentation l'acte d'archiver, qui n'est pas synonyme d'effet de mémoire. Ce pourrait bien être, à l'inverse, une gigantesque machinerie d'oubli à travers l'acte d'emprisonner la mémoire et de la fixer.⁵⁹

La distanciation permet, ici, de poser un questionnement sur le traitement du passé et sur le travail de l'archive. Les œuvres de Boltanski montrent les lacunes de la mémoire archivistique et elles pointent le fait qu'il ne suffit pas de classer et de répertorier le passé dans des petites boîtes pour que la mémoire s'active. À ce sujet, Jacques Henric affirme que « [...] la transmission du souvenir, l'activation de la mémoire, ne relèvent pas de la simple reconnaissance, du seul enregistrement passif du passé. Elles sont de l'ordre d'un travail, d'une élaboration, on pourrait dire d'une écriture, d'un art.⁶⁰ » L'effet de distanciation en rapport avec la typologie de l'archive permet au spectateur de comprendre que le travail de Boltanski n'est pas une représentation identique du travail de l'histoire et de l'archive.

2.7 *La Maison Manquante* (1990) (fig. 2.12 et 2.13)

Boltanski a une perception du lieu de mémoire qui ne coïncide pas avec les lieux de mémoire dominants définis par Pierre Nora. Bien qu'il n'ait jamais créé de monument officiel pour la Shoah, Boltanski considère que ce genre de lieu doit être

⁵⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁵⁹ Régine Robin, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, p. 326.

⁶⁰ Jacques Henric, « La cicatrice de l'inoubliable », *Éthique, Esthétique, Politique*, Arles, Acte Sud, 1997, p. 31.

constamment renouvelé, jamais identique et qu'ainsi il ne devienne aucunement familier. C'est uniquement de cette façon que la mémoire peut être perpétuellement sollicitée.

Somebody asked me, but I didn't do it, in Germany to make a monument about the Holocaust and I said I didn't want that. [...] But I told him that I think the best solution to make a monument about the Holocaust will be to make a monument very fragile and a monument that you have to rebuilt every week. Because if you make a monument in bronze, after sometimes you forget completely why the monument was there. But if you have to rebuilt the monument every week you must repeat a pray every week and you must think about the monument.⁶¹

L'œuvre *La Maison Manquante* (1990) (figures 2.12 et 2.13) est un exemple manifeste de lieu de mémoire qui n'est pas une copie des monuments officiels dédiés aux victimes de la Shoah et de la Deuxième Guerre mondiale. Fidèle à la production de Boltanski, cette œuvre se développe autour des thèmes de l'absence et de la mort sans être un lieu de mémoire imposant et triomphant. En fait, Boltanski n'a rien construit. Comme le dit Robin : « Au milieu des façades d'une rue, il y a un trou, un vide, une maison qui manque.⁶² » C'est cet espace, ce trou, ce vide que Boltanski a préservé et exploité. Aidé par des étudiants berlinois, Boltanski s'est improvisé une fois de plus historien. Il a investigué, notamment, les archives de Berlin pour retrouver l'identité des habitants d'origine juive d'un immeuble bombardé lors de la Seconde Guerre. Au départ, l'œuvre était divisée en deux parties. La première section concernait la localisation du bâtiment disparu, c'est-à-dire dans l'est de Berlin, plus précisément à Oranienburger Strasse, un ancien quartier juif. Boltanski a posé sur les murs des immeubles adjacents à *La Maison Manquante* des plaques commémoratives comprenant le nom des anciens résidents, qui ont tous été déportés

⁶¹ Gérald Fox (réal.), [entrevue avec] *Christian Boltanski*, Chicago, Home Vision Arts, 1994, VHS, couleurs, 53 minutes.

⁶² Régine Robin, « Les devoirs de mémoire et les problèmes de la transmission ou les dangers d'une mémoire sans transmission », *Rémanences. Évocations de l'Holocauste dans les arts et la littérature canadiens contemporains*, op. cit., p. 137.

vers des camps de concentration et d'extermination, leur métier et la date de leur mort. Il a placé les plaques approximativement à l'endroit où se trouvaient les appartements respectifs de chacun des habitants. Puis, dans une deuxième section, l'artiste a exposé des « petites tables vitrines⁶³ » dans Berlin-ouest, sur le site de l'ancien musée de l'industrie, la Berliner Gewerber Ausstellung, qui a aussi été bombardé. Il a regroupé à cet endroit précis les photocopies des objets du quotidien qu'il a pu trouver des anciens habitants de *La Maison Manquante*, c'est-à-dire, des photographies de famille, des lettres, des dessins d'enfants et des coupons de rationnement.⁶⁴

Cependant, cette œuvre, à l'instar de la mémoire, a subi le travail du temps qui l'altère. Les tables en verres situées dans la partie ouest de la ville ont été vandalisées et les objets disposés à l'intérieur, volés. Régine Robin écrit : « Quant à la *Maison Manquante*, sur la Grosse Hamburg Strasse, elle a perdu le panneau qui expliquait l'originalité de l'entreprise.⁶⁵ » Seules les plaques commémoratives restent encore aujourd'hui visibles. Boltanski n'a pas remplacé les tables ni le panneau explicatif. Il y a donc une absence de récit et d'explication dans cette œuvre qui marque une distance entre l'œuvre et la réalité de l'événement. Le spectateur est livré à lui-même. Aucun narrateur ne peut lui indiquer ce qu'il doit se rappeler. Ici, l'imagination et la mémoire de l'événement du spectateur sont ses seuls points de repère devant l'œuvre.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ James E. Young, « Christian Boltanski, Micha Ulman, Rachel Whiteread », *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven and London, Yale University Press, 2000, p. 106.

⁶⁵ Régine Robin, *op. cit.*, p. 137.

Boltanski n'a pas cherché à combler le vide physique ni le vide explicatif qui prend place entre ces deux immeubles. De plus, cette œuvre se situe à un endroit qui n'incarne pas un traumatisme violent comparable à celui qui existe dans les camps d'extermination comme à Auschwitz-Birkenau. Contrairement à l'ancien camp d'extermination transformé en musée, *La Maison Manquante* n'est pas un de ces « lieux-traumas » comme les appelle Régine Robin, qui « [...] peuvent tous être désignés comme des lieux de mort et des lieux où "ça" est arrivé.⁶⁶ » Des lieux où le Crime a été exécuté.

Ce qui manque à ces musées ou mémoriaux, c'est la part d'ombre, un indicible qui ne se dissimule pas derrière l'inexplicable ou l'inintelligible, en sacralisant l'événement. Ce qui bloque la transmission, dans ces bâtiments officiels, c'est le trop-plein d'images et d'explications, l'illusion d'une possible mise en contact avec ce réel du passé, un passé qui parlerait dans son horreur même et qui donnerait, par le récit dans lequel il est pris, une leçon de morale et transmettrait des valeurs. Ces musées nous communiquent de l'information mais ne transmettent peut-être rien.⁶⁷

Le trou de la *Maison Manquante* est un vestige du passé, une cicatrice dans l'environnement urbain devient en quelque sorte un musée qui évoque la perte, l'absence et le silence qui ont envahi ce lieu à partir de 1940. L'œuvre est une ruine qui « muséifie le paysage, historicise la nature.⁶⁸ » Comme le dit Alexis Nouss, elle marque le présent et le quotidien des habitants de ce quartier. Le vide marque aussi le passé puisqu'il nous rappelle les horreurs sans les expliquer ou chercher à les comprendre, sans glorifier les victimes, sans sacraliser ou banaliser l'événement. Régine Robin explique que :

La remémoration est une « île du temps » et permet la constitution d'un espace de contemplation rétrospective. Elle s'installe sur le silence, les

⁶⁶ *Ibid.*, p. 135-136.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 130.

⁶⁸ Alexis Nouss, « La ruine et le témoignage », Actes du colloque Définitions de la culture visuelle IV. *Mémoire et Archive*, tenu au Musée d'art contemporain de Montréal (23, 24 et 25 mars 2000), Montréal, Musée d'art contemporain, p. 106.

manques, les trous, les brides, elle permet un certain travail du silence en nous, de la confrontation, non pas avec des images mais avec l'absence même, avec la ruine, avec une conscience historique de « l'enruinement » qui ne fait pas l'économie de la perte.⁶⁹

La Maison Manquante, tout comme la majorité des œuvres de Boltanski, représente bien cette « île du temps » décrite par Régine Robin. Les vêtements ainsi que les boîtes contenant, selon l'artiste, mille et un secrets, qu'ils soient éparpillés dans l'espace ou méthodiquement classés et rangés, nous remémorent toutes ces vies qui ont été détruites ou perdus à cause de la Shoah. Or, il en est de même pour tous ces portraits que Boltanski alignent de manière anonyme les uns à la suite des autres et qui nous rappellent ces longues listes de noms que l'on dresse pour évoquer les souvenirs des disparus après une guerre ou une catastrophe humaine ou naturelle. Par contre, le travail de Boltanski ne s'arrête pas qu'à la remémoration des vies qui ont été perdus. *Sans Souci* est une des rares œuvres de Boltanski qui soulève un questionnement sur les bourreaux. Elle présente le visage de ceux qui ont perpétré le Crime. Autour de cette œuvre, il y a une importante discussion qui interroge l'idée de « l'échange de place » entre le spectateur et les bourreaux.

⁶⁹ Régine Robin, *op. cit.*, p. 135.

CHAPITRE III

SANS SOUCI

Les thèmes de la mort et de l'absence, dans les œuvres comme *La Maison Manquante* ou *Réserve : Canada*, sont apparents dès le premier contact avec l'œuvre, tandis que la référence à la Shoah se manifeste plus discrètement. Or, à cet égard, *Sans Souci* fait exception (figure 3.1). L'association entre l'œuvre et la Shoah se fait d'entrée de jeu grâce à la reconnaissance de signes et de symboles culturels associés aux années trente et quarante en Allemagne. Encore une fois, Boltanski récupère des photographies d'amateurs qui sont plus percutantes que des images de guerre puisqu'elles sont en opposition avec la connaissance historique que nous avons de cette époque. Certains, comme Régine Robin¹ et Lynn Gumpert², verront dans *Sans Souci* ce qu'elles désignent comme un « échange de place », c'est-à-dire une identification entre le spectateur et les images dans la mesure où l'œuvre engagerait une réflexion sur ce qui différencie les bourreaux du spectateur. Une problématique qui n'est pas sans toucher une corde sensible du débat sur l'irreprésentabilité de la Shoah. Pour cette œuvre, par ailleurs, Ernst van Alphen propose une toute autre lecture qui s'objecte à toute idée d'identification avec les bourreaux, en considérant que le propos de *Sans Souci* porte sur l'aspect fictif et mensonger de la photographie.

¹ Régine Robin, « Une mémoire menacée : la Shoah », *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, p.219 - 375.

² Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 1994, 192 p.

3.1 Description de l'œuvre *Sans Souci*

Sans Souci est un album souvenir que Christian Boltanski a créé en 1991 à l'aide d'une cinquantaine de photographies d'amateurs qu'il s'est procurées dans les marchés aux puces. Bien que les clichés qu'il utilise représentent différentes familles allemandes, l'album est conçu comme s'il s'agissait de photographies appartenant à une seule et même famille. Toutes les images ont en commun des signes, que ce soit d'ordre vestimentaire ou décoratif, qui permettent d'identifier l'époque à laquelle ces photographies ont été prises. Par exemple, un bon nombre de ces portraits représentent des militaires portant fièrement leur uniforme orné de la croix gammée ou du symbole S.S. Ce qui est déstabilisant, cependant, c'est que Boltanski nous présente les moments heureux de différentes familles nazies au lieu de nous montrer ce que nous sommes habitués de voir, c'est-à-dire des images d'officiers nazis qui, par exemple, surveillent le travail des déportés dans les camps. Ainsi, il n'y a rien dans cette œuvre qui nous laisse présager l'horreur qui se déroulait en Allemagne à cette époque.

On reconnaît le contexte historique, parce que tous ces braves soldats en permission qui se font photographier avec leur femme, leurs enfants, leurs amis sont en uniforme avec la croix gammée. Le portrait de Hitler orne le dessus des buffets dans les salles à manger, de grandes oriflammes nazies forment le décor des fêtes foraines. Scènes de quotidienneté paisible, dans lesquelles non seulement on reconnaît les signes de l'époque, mais des éléments d'identification insupportables : sourires convenus devant l'appareil, bébés qu'on porte sur ses genoux, scènes collectives, etc.³

Le bonheur, l'insouciance et les « sourires convenus » qui apparaissent dans ces photographies contredisent la connaissance que le spectateur a de cette époque. Ce dernier s'attend à voir, dans une œuvre sur la Shoah, des références aux camps de la mort et à la guerre, et non pas des images d'événements heureux tels des photographies de mariages ou d'anniversaires. C'est le contraste entre le contexte

³ Régine Robin, *La mémoire saturée*, op. cit., p. 325.

historique de la Seconde Guerre mondiale et les clichés exposés par Boltanski qui permet de provoquer une réflexion critique chez le spectateur. Ces photographies montrent une facette qui humanise ces soldats, lesquels sont présentés comme des gens heureux et aimants dont la vie apparaît ordinaire, c'est-à-dire semblable à la nôtre. Qui sont ces individus? En apparence, rien ne les différencie du spectateur. Boltanski ne donne aucune information sur ces images. Il n'a pas identifié les photographies, il n'indique aucun nom, il n'y a aucune phrase qui explique le contexte de production de ces images ou encore les crimes que ces gens ont commis. Les photographies sont totalement anonymes.

3.2 *Sans Souci*, « échange de place »

Au même titre que les images horribles des camps de la mort, ces photographies de nazis insouciantes et heureux perturbent le spectateur. *Sans Souci* nous présente les bourreaux nazis comme des individus qui ont une vie normale et sans heurts. Philippe Mesnard et Eyal Sivan soulignent le fait que « [...] Boltanski cherche à associer ou à faire associer, à celui qui regarde, l'image de la douceur tranquille à celle des horreurs de la guerre. Le « gentil papa », dit-il [Boltanski], est aussi un officier de la Wehrmacht⁴ ». Ainsi, l'œuvre amène le spectateur à réfléchir sur l'identité des personnes photographiées.

Les portraits de *Sans Souci* permettent une identification, que Régine Robin appelle un « échange de place », entre le spectateur et les personnes photographiées puisque ces dernières ne semblent pas différentes de nous. Ces gens donnent le sentiment qu'ils vivent une époque sans histoire, puisque l'idéologie nazie ne transparaît que dans les signes ou les symboles qu'on associe au parti nazi. Si on

⁴ Philippe Mesnard et Eyal Sivan, « Visions de la Shoah. Transgression ou grotesque? », *Art Press*, n°215, juillet / août 1996, p. 37.

épurait ces images de ces signes, rien ne nous indiquerait que ces gens ont participé aux activités nazies. Même si ces photographies ne sont pas totalement innocentes, les personnes photographiées ne sont jamais représentées en train de commettre des actes racistes. « The Nazi soldiers in these photographs show no signs or symptoms of the ideology and destruction in which they partake.⁵ » C'est à ce moment qu'un conflit naît dans l'esprit du spectateur qui reconnaît la gravité des symboles, mais qui reconnaît aussi ces images heureuses et paisibles qui remplissent les albums photo. Toutes ces images sont familières puisque, comme nous allons le voir un peu plus loin, le spectateur en possède des similaires. Ainsi, il devient difficile pour lui de ne pas s'identifier à ces photographies. L'anonymat des portraits permet aussi au spectateur de se reconnaître dans ces visages qui ressemblent, à la fois, à personne et à tout le monde. Comparant la capture d'un portrait à la mise en vitrine d'un objet dans un musée, Boltanski émet l'idée que la photographie transforme son sujet en objet.

Ce qui est certain de la photographie c'est que ça a un lien avec la mort et avec le temps qui passe parce que dès que tu as fait une photographie, trois minutes après c'est quelque chose qui n'existe plus. Et donc à chaque fois, d'ailleurs, que tu essaies de préserver quelque chose, tu le tues. Enfin, c'est pareil que de mettre un objet dans une vitrine d'un musée. C'est l'image de l'objet, ce n'est plus l'objet.⁶

Ainsi le visage de l'autre agit comme un écran sur lequel le spectateur peut se projeter. « Le visage de l'autre construit le mur dont le signifiant a besoin pour rebondir, il constitue le mur du signifiant, le cadre ou l'écran.⁷ » Lorsqu'on regarde le portrait d'autrui, on recherche inconsciemment une identification à soi-même. Régine Robin a d'ailleurs souligné cette recherche d'identité du spectateur par rapport

⁵ Ernst van Alphen, *Caught by History. Holocaust Effect in Contemporary Art, Literature and Theory*, Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 110.

⁶ Alain Fleischer (réal.), « [entretien avec] Christian Boltanski », *Contacts*, Arte France, 2002, DVD, volume 3, couleurs, 12 minutes 40 secondes.

⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, « Année zéro. Visagété », *Mille plateaux, capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les éditions de minuit, 1980, p. 206.

aux sujets représentés dans *Sans Souci*. « Qui est qui? Ce pourrait être n'importe qui de cette génération-là, pris par le hasard de la naissance dans ce pays-ci ou dans ce pays-là. Identité anonyme, échange de place. Ce pourrait être la nôtre et cela fait froid dans le dos.⁸ » À ce sujet, Marianne Hirsch a remarqué un effet d'identification similaire avec la *Tour de Visages* (*Tower of Faces*) du United States Holocaust Memorial Museum situé à Washington. « Sur deux étages sont exposées les photos des habitants d'un village paisible de Lituanie, qui devaient être massacrés quelques mois plus tard par les nazis.⁹ » Lors de la visite de cette pièce, Hirsch a remarqué que c'est la nature conventionnelle des photographies de famille qui rend possible cette identification entre le spectateur et les images sans tenir compte de l'espace et du temps qui le séparent des personnes photographiées.

“Look, look, look,” I hear people saying all around me, “we have a picture just like this one in our album.” Or: “Look, that looks like Grandma!” Interestingly, in the minutes I spend in the room, I find that this identification easily transcends ethnic identity and family history. The conventional nature of family photography makes the space for this identification, this erasure of time and space. We might leaf through any of our own family albums and find similar photos.¹⁰

Devant *Sans Souci*, le spectateur s'identifie de la même façon qu'il le fait avec la *Tour de Visages*. Cependant, l'identification des spectateurs dans cette tour s'effectue avec l'image des victimes et non pas, comme c'est le cas dans *Sans Souci*, avec celle des bourreaux. L'identification ou l'échange de place qui s'effectue dans l'installation du musée ne pose pas de véritable problème. Tandis que l'œuvre de Boltanski trouble les consciences puisque, généralement, personne ne veut s'identifier à ceux que l'Histoire considère comme des criminels. Car s'identifier à eux signifie, peut-être, que sur certains points, ils ne sont pas si différents de nous. Et si nous partageons quelques ressemblances que ce soit avec eux, qu'est-ce qui nous assure

⁸ Régine Robin, *La mémoire saturée*, op. cit, p. 325.

⁹ Philip Jodidio, « Mémoire des lieux », *Connaissance des arts*, n°497, juillet 1993, p. 76.

¹⁰ Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Massachusetts, Harvard University Press, 1997, p. 252.

qu'à leur place nous n'aurions pas posé les mêmes gestes? Lynn Gumpert considère que l'œuvre de Boltanski ne blâme personne, mais montre plutôt que les gens les plus ordinaires, lorsqu'ils sont placés dans des situations hors de l'ordinaire peuvent être sujets à poser d'horribles actes puisque le mal, tout comme le bien, semble résider en chacun de nous.

[...] Boltanski came upon several German family photo albums at a flea market. Like the snapshots of the Famille D., these albums documented the lives of ordinary people during extraordinary times. Among the ritualized shots of birthdays and anniversaries were uniformed Nazi soldiers – smiling and holding babies, happy, it seems, to have a respite from their duties. [...] Not interested in ascribing blame, Boltanski was underscoring with these pieces the potential for evil that resides in us all.¹¹

Il y a donc certains auteurs qui voient dans *Sans Souci* un propos qui questionne l'âme humaine ainsi que le concept du bien et du mal qui la caractérise. Cependant, ces allégations attirent les critiques des défenseurs de l'irreprésentabilité de la Shoah. Affirmer que le mal réside en chacun de nous et sous-entendre que n'importe qui, placé dans la même situation que vivaient les Allemands à cette époque, puisse agir comme l'ont fait les nazis, n'est-ce pas banaliser l'événement? N'est-ce pas dire qu'il n'y a pas de responsable puisque tout le monde est potentiellement coupable?

Myriam Revault d'Allonnes estime qu'il faut être prudent avec ce genre d'affirmation puisqu'elle peut nous amener vers une culpabilité universelle et une déculpabilisation individuelle. C'est-à-dire que tout le monde devient coupable de crimes qu'il n'a pas commis parce qu'il porte en lui le mal et qu'il est susceptible de commettre des crimes similaires à ceux des génocidaires. En outre, il devient aussi difficile de blâmer une personne pour le crime qu'elle a fait puisque si tout le monde est susceptible de poser les mêmes gestes, son crime devient banal.

Mais si les criminels ne portent pas en eux une malfaisance innée dont nous serions à priori exceptés, est-ce dire qu'un petit Eichmann dort au fond de chacun de nous? Si tel est le cas, le nouveau visage de ce mal extrême se

¹¹ Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 1994, p. 143.

diluerait dans une sorte de culpabilité universelle, annulant ainsi l'exercice de notre liberté : nous sommes tous coupables, personne n'est responsable.¹²

Cependant, elle est d'avis qu'il y a une « responsabilité d'appartenance » qu'il faut rappeler à la conscience morale et politique de l'humanité. Une responsabilité qui n'est pas culpabilisante, mais qui rappelle qu'après Auschwitz, cela a recommencé ailleurs. Il s'agit peut-être de rester alerte à tout génocide éventuel au lieu de considérer les camps de la mort nazis comme un événement isolé et sans récurrence possible.

Nous appartenons à une espèce qui *contient*, aux deux sens du terme, le mal comme un possible. Cette responsabilité n'a, bien entendu, rien à voir avec l'imputation criminelle ou morale assignée à un individu déterminé en raison de ses actes, mais elle est inhérente au fait que nous appartenons à la communauté humaine et qu'à ce titre nous partageons et assumons le risque d'une humanité – c'est-à-dire d'une liberté – qui contient tous les possibles sans être vouée à les réaliser. Ainsi entendue, la mémoire de la Shoah est universelle parce qu'elle ouvre la seule question qui vaille la peine d'être posée : quelles ressources de résistance pouvons-nous opposer – même sans garantie ultime – à la réitération du « tout est possible » qui nourrit l'actualité des crimes contre l'humanité et des génocides?¹³

La position de Gérard Wajzman est beaucoup plus catégorique. Il considère qu'il est insensé de penser que n'importe qui, sous des circonstances bien précises, puisse agir comme l'ont fait les nazis. Il s'oppose à toute idée d'échange de place ou d'identification avec les bourreaux. Il affirme que nous ne pouvons en aucun cas nous identifier aux criminels de la Shoah. Wajzman estime que les nazis ne nous sont semblables que par « l'image humaine » qu'ils ont, c'est-à-dire par leur apparence, et qu'il n'y a pas d'autres ressemblances possibles.

Il y a chez certains une sorte de jouissance, noire, délétère, hypnotique et ravageante qui paraît les envahir à imaginer une ironie tordue de l'histoire où les Juifs viendraient, à leur insu, accomplir aujourd'hui les anciens projets

¹² Myriam Revault D'allones, « On a déshumanisé l'homme », *Le nouvel observateur*, Hors-série n°53, décembre 2003 / Janvier 2004, p. 29.

¹³ *Ibid.*

nazis, ce qui n'est après tout qu'une forme particulière de ce tourbillon vertigineux de la victime et du bourreau qui agite parfois les esprits, où chacun serait susceptible de prendre tour à tour la place de l'autre, dernier tango sado-maso-échangiste dans quoi il croit avoir vu la vérité ultime de l'âme humaine.

[...] Non, les bourreaux n'étaient pas semblables aux victimes et ils ne sont pas non plus mes semblables. Ils ne sont semblables que par l'image humaine, par la forme du corps. Faire ainsi de l'image le fondement humain, voilà bien les ravages où mène la pensée des images.¹⁴

Il y a, dans le débat sur l'irreprésentabilité de la Shoah, une opposition ferme qui rejette toute idée d'échange de place. Nous avons pu constater avec Gérard Wacjman que, pour certains, il est impossible à quiconque de s'identifier de quelque manière que ce soit aux gens qui ont fait partie du régime nazi. Ernst van Alphen va dans le même sens que Wacjman et il s'objecte à la lecture de *Sans Souci* qu'ont faite Gumpert et Robin. Mais ont-elles véritablement cerné le propos de Boltanski? Est-ce une œuvre qui questionne uniquement la notion du bien et du mal chez l'Homme? Ernst Van Alphen n'est pas de cet avis. Pour lui, le propos de *Sans Souci* porte sur le caractère fictif de la photographie et sur son incapacité à capter le réel, plutôt qu'un questionnement sur les profondeurs de l'âme humaine.

3.3 *Sans souci* et le médium photographique

Ernst van Alphen considère que le discours de *Sans Souci* est relié aux lacunes de la photographie, à l'incapacité que ce médium a de rendre compte d'un sujet « tel qu'en lui-même ». Il refuse l'idée que *Sans Souci* soit une réflexion sur la notion du bien et du mal qui réside en chacun de nous. Alphen s'attaque directement à la brève interprétation que Gumpert fait de cette œuvre et considère qu'elle omet tout le travail

¹⁴ Gérard Wacjman, « De la croyance photographique », *Les Temps modernes*, LVI, 2001, n°613, p. 62-63 et 74.

de Boltanski sur le portrait photographique et sur l'aspect fictif de ce médium.¹⁵ La production de Boltanski rassemble plusieurs œuvres qui ont eu recours au portrait photographique. À chaque fois, on constate qu'il est impossible de connaître l'identité, le caractère et la personnalité d'une personne suite à la seule observation d'une photographie. *Archives : Détective* (figures 3.5 et 3.6), sur laquelle nous reviendrons, est une série d'œuvres qui précède *Sans Souci* et qui montre qu'une image ne nous permet pas de différencier, par exemple, les victimes des criminels. Ainsi, Alphen constate comment une photographie d'un bourreau nazi ne laisse pas transparaître sa monstruosité. Or, l'œuvre de Boltanski oblige le spectateur à considérer que les images qui sont devant lui ne sont pas la réalité, mais plutôt une interprétation du réel. Bien que la photographie ne soit pas toujours mise en scène, ce médium n'est jamais totalement objectif. Il y a constamment une part de subjectivité qui influence le photographe lors de la prise du cliché et qui a une répercussion sur notre lecture de l'image. Par exemple, l'artiste nous montre, en employant l'album photographique, comment ce mode de présentation interprète le réel en donnant une représentation idyllique de la réalité.

3.3.1 L'incapacité de la photographie à capter le réel

La physiognomonie, mieux connue aujourd'hui sous le nom de morphopsychologie, cherche depuis longtemps dans les portraits des indices sur le caractère des gens. Selon cette science, les vertus comme les défauts et les vices pourraient être décelés par la forme du nez ou de la bouche ou encore par le type d'oreilles ou de menton. Popularisée par Johann Kaspar Lavater vers la fin du XVIII^e siècle (figure 3.2), la physiognomonie a connu un important succès jusqu'au milieu du XIX^e siècle. À ce sujet, Thierry Groensteen écrit :

Les écrivains réalistes comme Balzac et George Sand l'utilisaient pour typer

¹⁵ Ernst van Alphen, *op. cit.*, p. 111.

leurs personnages. Les dessinateurs et caricaturistes trouvaient pour leur part, dans les nombreuses représentations qui agrémentaient l'ouvrage « une véritable somme de modèles [...], le répertoire le plus complet des parallélismes entre l'homme et l'animal, l'inventaire didactique des déformations possibles de la figure humaine. »¹⁶

On a longtemps prêté, aux célèbres *Monomanes* de Théodore Géricault (figure 3.3) un usage clinique pour la physiognomonie. Pierre Wat doute que les portraits de Géricault aient servi à de telles études, mais il considère que cette histoire montre « [...] qu'en ce début du XIX^e siècle on prête soudain à l'image peinte, dessinée, et bientôt photographique, la capacité de faire voir la folie, ce trouble jusqu'alors réputé invisible ou, du moins, irreprésentable.¹⁷ » Cependant, les images de la physiognomonie, contrairement aux *Monomanes* de Géricault, représentent le visage uniquement comme un symptôme. De plus, le portrait n'est pas nécessairement ressemblant et il ne laisse pas transparaître l'individualité du sujet. À cet égard, Wat donne en exemple les dessins à usage clinique de Georges François Marie Gabriel (figure 3.4).

Ils tentent d'intégrer le fou dans l'ordre de la représentation en réduisant les individus à n'être que les représentants de quelques types. Non pas individus, donc, mais symptômes. Ce qui fait de ces dessins moins des portraits que des images de la folie à usage clinique. [...] Il s'agit moins de voir que de classer. Mais, chez Théodore Géricault, rien de cela. [...] Ces Tableaux, écrits Zerner à propos des *Monomanes*, « constituent le point culminant des portraits de Géricault. Ils ont l'air de portraits dans la mesure où les fous sont des personnes individualisées. Mais ce ne sont pas des portraits au sens conventionnel du terme : ils ne sont pas faits pour commémorer les individus représentés mais pour étudier leurs symptômes et nous communiquer l'intensité de ce qu'ils ressentent. »¹⁸

Auparavant, plusieurs auteurs se sont objectés à cette science. C'est notamment le cas de Rodolphe Töpffer (1799-1846) qui était écrivain, dessinateur et théoricien.

¹⁶ Thierry Groensteen, « Préface », *Essai de physiognomonie*, Paris, Éditions Kargo, 2003, p. XI.

¹⁷ Pierre Wat, « Un art fou. La peinture romantique au risque de la folie », *Géricault. La folie d'un monde*, Paris, Éditions Hazan, 2006, p. 37.

¹⁸ *Ibid.*, p. 37-38.

Il affirme que la physiognomonie est une « fausse science » considérant qu'on ne pouvait pas imposer un type de caractère à une personne seulement parce qu'elle a tel type de nez ou d'oreilles. Pour lui, l'âme d'une personne, et non pas son visage, est la cause de son caractère et de ses agissements.

[...] Sans l'âme telle quelle, siège unique des facultés et moteur exclusif des affections, la physiognomonie n'a pas de sens, parce qu'elle devient aussitôt un effet sans cause. En effet, la physiognomie humaine ne saurait être empreinte d'une expression, autant que l'âme l'y empreint. Supprimez l'âme, cette expression n'a plus ni cause, ni règle, ni mesure. Ou bien prétendrait-on imposer d'office à celui qui pose des règles physiognomoniques la stupidité de croire que tel homme est fatalement malicieux, parce que sa narine affecte une certaine forme, plutôt que de croire avec tout le monde que cet homme, pour n'avoir pas réprimé un penchant malicieux, a vu son nez tourner au *nasus aduncus* d'Horace?¹⁹

De son côté, Roland Barthes a démontré, à l'aide de l'analyse des photographies de sa mère, qu'un portrait photographique renvoie très rarement la subjectivité et le caractère de quelqu'un. Bien qu'à chaque cliché Barthes reconnaisse un détail de l'apparence physique de sa mère, il ne retrouvait jamais la femme qu'elle avait été.

Au fond, une photo ressemble à n'importe qui, sauf à celui qu'elle représente. Car la ressemblance renvoie à l'identité du sujet, chose dérisoire, purement civile, pénale même; elle le donne « en tant que lui-même », alors que je veux un sujet « tel qu'en lui-même ».²⁰

Il n'y a pas, dans les portraits que Boltanski expose, d'intérêt réel à classer les visages ou à les étudier pour savoir qui a ou non la physiognomie d'un dangereux criminel. De plus, les photographies ne cherchent pas à capter le caractère psychologique des sujets. Il s'agit en fait de portraits commémoratifs qui captent un souvenir dans le but de le conserver. Ernst van Alphen va à l'encontre de la théorie de la physiognomonie en affirmant que le travail de Boltanski montre plutôt que l'image est incapable de représenter le réel et de saisir le caractère des gens. Lors du procès, en 1987, de Klaus Barbie, un important fonctionnaire du parti nazi, Boltanski

¹⁹ Rodolphe Töpffer, *Essai de physiognomonie*, Paris, Éditions Kargo, 2003, p. 19.

²⁰ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 160.

a déclaré : « Barbie has the face of a Nobel Peace Prize winner. It would be easier if a terrible person had a terrible face.²¹ » Alphen, considère que cette remarque traduit l'incapacité de l'image à rendre compte de la véritable identité des gens.

His remark exposes the problem that this terrible subjectivity simply cannot be recognized when we see this person only as an image in newspapers or on television, or even when we see him in person. In the process of the terrible subject Barbie being represented as an image, he is transformed into something else and he loses his terribleness.²²

Selon la déclaration de Boltanski, la seule observation des traits physiques de Klaus Barbie rend impossible d'imaginer qu'il a été un haut gradé du parti nazi. Bien qu'il ait participé activement à la Shoah et qu'il ait envoyé, notamment, à la chambre à gaz quarante-quatre enfants de la maison d'Izieu âgés entre trois et treize ans, l'image montre un vieillard qui ne paraît aucunement dangereux. Il ressemble à n'importe qui sauf à un homme qui a déjà porté le surnom du « Boucher de Lyon ». Boltanski fait remarquer que l'image d'une personne, c'est-à-dire son apparence, n'est pas toujours un indicateur qui puisse nous informer sur l'intériorité d'une personne. Il est impossible de départager les criminels des victimes seulement par l'observation de la physionomie.

Les images que j'ai trouvées à Berlin aux puces, ce sont des albums de photographies faits dans les années 40, ce qui m'a touché, ce qui m'a intéressé c'était que ce sont des photos comme dans tout album de photographies où on voit un père avec un bébé, la fête de Noël, ce genre de choses et qu'il y a une sorte de contraste par cette vie douce et de vie tellement normale et en même temps ce que l'on sait. C'est-à-dire qu'on peut tuer un enfant le matin et embrasser son enfant l'après-midi. Si les nazis étaient vraiment reconnaissables et féroces, ce ne serait pas dangereux, mais c'est nous-même, c'est nos voisins, ce sont des gens normaux qui peuvent parfois faire des choses horribles.²³

²¹ Ernst van Alphen, *op. cit.*, p. 111.

²² *Ibid.*

²³ Alain Fleischer (réal.), « [entrevue avec] Christian Boltanski », *Contacts, op. cit.*, 12 minutes 40 secondes.

À ce sujet, la série *Archives : Détective* (figures 3.5 et 3.6), créée en 1987, est une série d'œuvres qui illustre bien le propos d'Alphen puisqu'elle propose une réflexion sur l'impossibilité qu'on puisse, par la seule observation d'une photographie, tout révéler sur l'identité d'une personne. Ces œuvres exposaient les portraits photographiques de criminels et de leurs victimes parus dans le tabloïd français *Détective*. Boltanski, comme à son habitude, n'a pas identifié les sujets photographiés et les articles, qui accompagnaient à l'origine les clichés, ne sont pas exposés. Il n'y a aucune possibilité pour le spectateur de différencier les victimes des criminels. Ces derniers, contrairement aux portraits de *Sans Souci*, ne portent pas de signes distinctifs qui nous permettraient de les reconnaître. De plus, les clichés de cette série ont, eux aussi, été pris dans un contexte familial. Les photographies représentent des gens heureux qu'on ne soupçonnerait pas d'être des criminels. Or, Lynn Gumpert explique que même une photographie d'enfant peut s'avérer être celle d'un meurtrier.

[...] once a photograph was separated from its caption, it was impossible to distinguish victim from criminal. Even images of children – of those we are most likely to assume have been caught up in some terrible tragedy – could very easily have been youthful shots of the boy next door who had, inexplicably it seems, gone wrong.²⁴

La photographie ne permet donc pas de révéler la subjectivité des gens. Car, si c'était le cas, il nous serait facile de départager les victimes des bourreaux. Ainsi, dans la mesure où la photographie transforme son sujet en objet, il est possible d'affirmer qu'il y a une perte qui s'effectue inévitablement à chaque fois qu'une photographie est prise. C'est-à-dire qu'on perd la présence de la personne représentée et son portrait ne devient qu'un visage parmi tant d'autres. Ces individus anonymes deviennent tout le monde et personne à la fois. « Again, both portraiture and photography prove unable to supply the presence of someone's subjectivity; instead they have turned the subjects into objects. All we see are faces.²⁵ »

²⁴ Lynn Gumpert, *op. cit.*, p. 39-40.

²⁵ Ernst van Alphen, *op. cit.*, p. 9.

3.3.2. La photographie d'amateurs et l'album de photo : une interprétation du réel

Les photographies que Boltanski emploie pour *Sans Souci* et *Archives : Détective* sont des photographies d'amateurs. Contrairement à la photographie professionnelle, la photographie populaire laisse, généralement, au hasard un certain nombre de choix. L'éclairage, l'angle et la prise de vue ne sont pas nécessairement calculés et réfléchis, ce qui donne souvent l'impression que la prise d'un cliché découle d'un acte totalement spontané. Or, le photographe amateur fait, de manière plus ou moins consciente, des clichés conventionnels, c'est-à-dire qu'il capte des activités ainsi que des événements habituels. Christian Boltanski a remarqué, grâce à ses nombreuses productions ayant recours à la photographie populaire, que le photographe amateur rend compte d'un code culturel et qu'il imite une façon de faire.

Dès le début quand j'ai commencé à travailler avec les albums de photographies, ce qui m'est apparu c'est que les albums de photographies étaient communs à tous, en tout cas dans notre société, et qu'ils étaient tous presque interchangeable et qu'en fait la photographie, spécialement la photo d'amateur ne cherche pas à montrer une réalité, mais à obéir à une sorte de code. Je veux dire que chacun sait déjà et que chacun sait ce qui est montrable et les sujets sont tous à peu près les mêmes, les parents en vacances, la plage, le repas d'anniversaire, la naissance du bébé et donc c'est plutôt une sorte de moment où chacun peut se reconnaître et qui sont déjà dans l'esprit de chaque personne avant même de faire la photographie. En fait, on ne prend pas la réalité, on prend des clichés pour employer le terme.²⁶

Dans *Sans souci*, Boltanski a repris ses photographies d'amateur sous un mode de présentation moins monumental que ses fameuses installations murales. Il emploie l'album de famille qui est à une échelle plus intime pour le spectateur et qui touche directement la mémoire collective puisque l'album photographique s'inscrit dans la tradition occidentale. Ce support a pour fonction de conserver et de préserver les souvenirs. Par contre, l'album photo ne renferme pas nécessairement une représentation réaliste de la vie de famille. Klaus Honnef explique que les albums

²⁶ Alain Fleisher (réal.), *op. cit.*

photo constituant, en fait, une représentation idyllique de la réalité et du quotidien.²⁷ Car, ils rassemblent et conservent majoritairement des photographies d'événements heureux. En effet, il n'est pas courant d'intégrer dans les albums de famille des photographies qui représentent la banalité de la vie ou les tâches ménagères. Tout comme il est rare qu'on y retrouve des images malheureuses représentant une peine d'amour, une querelle ou un deuil. Klaus Honnef compare la photographie populaire à la publicité qui tente de faire croire au spectateur que l'exceptionnel peut devenir accessible et banal s'il accepte de consommer tel ou tel produit.

Les côtés négatifs de la vie n'existent pas dans la photographie populaire. Elle est, en outre, sans exception, exempte du cachet du quotidien, de ce qui domine la journée normale de l'être humain : les heures passées à la chaîne de l'usine, au bureau ou dans le triste environnement des H.L.M. [...] Comme sur les photos des magazines spécialisés, les travaux de Christian Boltanski manifestent un accent fictif de la réalité. Fictif parce que l'exceptionnel est présenté comme quotidien. Les photos suggèrent l'accomplissement d'une réalité utopique, de la même manière que le font les photos publicitaires.²⁸

Cet aspect est fortement pointé dans *Sans Souci*, car au premier regard le spectateur comprend que ce qu'il voit n'a rien à voir avec ce qu'il sait de cette époque. Les photos dégagent un bonheur et une insouciance qui s'ajuste mal à l'époque trouble à laquelle elles appartiennent. À cet égard, *Sans Souci* apparaît comme un exemple éloquent que la photographie populaire et l'album photo sont une interprétation de la réalité, une représentation idyllique du quotidien. Or, Alphen considère que tout le propos de Boltanski réside dans ce fait. Il refuse l'idée que l'artiste ait voulu, par cette œuvre, nous montrer que les nazis étaient aussi des pères et des maris aimants. Il affirme que le propos de l'artiste est de souligner l'incapacité du médium photographique à capter la véritable identité des nazis. Pour Alphen, l'image de Klaus Barbie ou encore des photographies comme celles présentées dans *Sans Souci* ne peuvent qu'être mensongères.

²⁷ Klaus Honnef, « Les images du bonheur », *Boltanski*, Paris : Centre national d'art moderne Georges-Pompidou / CCI, 1984, p. 95-97.

²⁸ *Ibid.*, p. 95.

In the case of *Sans Souci*, it is the family album as traditional medium bound up in a fixed set of meanings that block access to the Nazis as subjects. This suggests that the snapshots that fill family albums in fact do the opposite of capturing and representing the reality of a family. [...] With these works Boltanski is not attempting to show that Nazi soldiers were also loving husbands and fathers; his purpose, rather, is to convince us that the photographic medium is inherently incapable of capturing the reality of the Nazi subject. Any such effort results in lies.²⁹

L'image d'une personne ne peut pas révéler l'entièreté de son identité. L'incapacité de la photographie à capter la nature véritable d'une personne n'est pas un problème qui lui soit propre. À chaque fois qu'un portrait est fait, que ce soit à l'aide de la peinture, de la photographie ou de la caméra vidéo, il y a toujours une perte qui s'effectue. Même lorsque nous sommes en présence d'une personne, il n'y rien qui nous assure que nous soyons en mesure de saisir son identité intégrale, si tant est qu'une telle chose soit possible.

3.4 Représenter l'irreprésentable

Malgré le fait que *Sans Souci* présente les bourreaux nazis, Boltanski ne tombe pas dans le voyeurisme ou le sensationnalisme. Il n'emploie pas d'images chocs. Dans les faits, les photographies que l'artiste expose dans cet album photo sont peut-être plus violentes que des photographies de corps décharnés parce que le spectateur est forcé de faire de constants allers-retours entre ce qu'il sait de la Shoah et les photographies de *Sans Souci* qui lui rappellent son propre album de photos. Ces images de bonheur lui apparaissent comme un leurre et une réflexion naît alors dans l'esprit du regardeur sur l'identité de ces gens, sur ce qui pousse un homme d'apparence ordinaire à participer à l'extermination d'une partie de la population de son pays. Plusieurs ouvrages historiques et littéraires ont raconté les récits des survivants des différents génocides. Depuis que les génocides cambodgien et

²⁹ Ernst van Alphen, *op. cit.*, p. 111-112.

rwandais ont eu lieu, des cinéastes et des auteurs montrent un intérêt particulier à questionner les bourreaux et à connaître comment ils en sont arrivés là. Au départ, ne s'agissait-il pas d'hommes à la vie ordinaire qui n'avaient probablement jamais tué personne auparavant? Rithy Panh, dans le documentaire *S-21 La machine de mort, Khmère rouge*, et Jean Hatzfeld, dans son livre intitulé *Une saison de machettes*, ont interrogé les bourreaux. Pour Boltanski, ces deux œuvres permettent d'en apprendre davantage sur la Shoah, même si l'une parle des massacres du Cambodge et l'autre du Rwanda.

Effectivement, il y a dans ces deux œuvres, il y a cette chose terrifiante que les bourreaux sont des hommes et que ça pose la question qui est : comment on peut tuer son voisin, comment chacun de nous dans certaines conditions et si on nous donne le droit de ça et si on nous explique qu'il faut le faire, on peut le faire.³⁰

Ainsi, en marge de sa production, Boltanski questionne les bourreaux. Son propos interroge ce que Myriam Revault D'allonnes désigne comme notre responsabilité d'appartenance. Il n'y a ni commentaire culpabilisant ni moralisme de la part de Boltanski. L'artiste remet en question comment chaque individu peut être influencé, négativement dans ce cas-ci, par la masse ainsi que par le pouvoir qui gouverne son pays. À ce sujet, Dominique Vidal cite l'historien américain Christopher Browning qui soulève, selon elle, une des leçons universelles que l'on doit tirer du génocide : « [...] si on l'y pousse, l'être humain est capable du pire. »

Partout, la société conditionne ses membres à respecter l'autorité et à lui obéir [...]. Partout, les gens veulent faire carrière. Dans toute société moderne, la complexité de la vie, la bureaucratisation et la spécialisation qui en résultent atténuent le sens de la responsabilité personnelle de ceux qui sont chargés de mettre en œuvre la politique des gouvernements. Au sein de tout collectif, le groupe des pairs exerce de formidables pressions sur l'individu, et lui impose des normes éthiques. Alors, si les hommes du 101^e bataillon de réserve de la police ont pu devenir des tueurs, quel groupe humain ne le pourrait pas?³¹

³⁰ Sylvestre de Miget, « Conversation entre Christian Boltanski et Rithy Panh », 15 min, *S21. La machine mort. Khmère rouge*, PAL DVD, noir et blanc, coul., 2002, Paris, Éditions Montparnasse.

³¹ Dominique Vidal, « Des leçons universelles », *Manière de voir*, n°76, août/septembre, 2004, p. 95.

Dans le même ordre d'idées, Ryszard Kapuscinski affirme que les génocides ne prennent pas forme de manière spontanée. Il rejette la théorie que les génocides découlent d'un acte irréfléchi. Au contraire, en les analysant, il a constaté qu'ils sont préparés des années à l'avance. Le génocide est l'aboutissement final d'une idéologie politique haineuse et discriminatoire envers un groupe en particulier. Avant d'en arriver à la solution finale, les nazis ont commencé par enlever aux Juifs leurs droits et à les dépouiller de tout ce qu'ils possédaient. Kapuscinski mentionne aussi que les génocides ont souvent lieu dans un contexte social difficile où la politique, l'économie et la morale sont en péril.

Il suffit pourtant d'analyser plus attentivement certains génocides pour rejeter la théorie de l'explosion irrationnelle. À l'origine de tout acte génocidaire se trouve en effet une idéologie de la haine méthodiquement propagée. Chacun d'entre eux a été invariablement précédé de longs préparatifs techniques assurés par l'appareil bureaucratique de l'État moderne. C'est ce qui a permis à des politicologues et à des philosophes – tels que Zygmunt Bauman, Walter Laqueur ou Hannah Arendt – de formuler cette thèse inquiétante : la civilisation contemporaine comporte dans son caractère, son essence et sa dynamique des traits pouvant, dans des conditions et à un moment donné, engendrer un acte génocidaire.

[...]

Enfin, dans tous les cas, le génocide a été perpétré et mené dans un contexte social de crise économique, politique et morale profonde, à un moment où la conscience spirituelle se trouvait éclipsée, les sentiments atrophiés et la capacité de distinguer le bien du mal réduite à néant.³²

Sans souci n'est pas une œuvre qui tente de faire la morale et elle n'a pas la prétention d'expliquer la Shoah. L'œuvre de Boltanski, d'une manière moins littéraire et narrative que celle de Rithy Panh et Jean Hatzfeld, soulève un questionnement, qui est encore tabou, sur les bourreaux. C'est dans un anonymat complet qu'elle présente le visage des nazis sans porter de jugement, sans explication ou information historique qui puisse diriger la réflexion du spectateur. Il n'y a pas de narration, pas de propos culpabilisant ni de texte qui glorifient les victimes ou

³² Ryszard Kapuscinski, « Esquisse d'une typologie », *Manière de voir*, op. cit., p. 57-59.

dénigrent les bourreaux. Françoise Lucbert précise qu'il n'appartient pas à Boltanski « [...] d'établir la frontière entre le bien et le mal. Au mieux, il incitera le visiteur à se poser des questions, dont justement celle du bien et du mal. La plupart des œuvres de Boltanski sont soumises à cette exigence que l'on pourrait qualifier d'existentielle.³³ » Pour Boltanski, tous les portraits anonymes qu'il a exposés, que ce soit dans *Archives : Détective, Sans Souci* ou *les Suisses morts*, représentent « la paix des cimetières. »

Le seul lien commun de tous ces visages est qu'ils ont appartenu à des gens qui sont morts et dont plus personne ne peut savoir qui était qui. La seule chose que l'on peut dire de tous ces gens et de tout cela, c'est que c'étaient des humains, des humains qui avaient essayé de faire quelque chose de bien ou de mal – c'est la vieille idée de la vanité. Tous avaient voulu vivre, tous avaient vécu, et il n'y avait désormais plus rien que ces visages qui étaient pratiquement interchangeables. On pourrait dire que c'est la paix des cimetières, la paix des êtres devenus tous égaux devant la mort.³⁴

En fait, le travail de Boltanski porte aussi sur la fragilité de la vie. L'identité des individus représentés dans ses œuvres a peu d'importance puisque, comme l'écrit Éliane Burnet, « [...] la mort efface toutes les différences qui paraissent d'un si grand prix aux yeux des vivants.³⁵ » La peinture classique a souvent abordé le thème de la vanité qui souligne l'aspect éphémère de la vie. Ce thème était, à l'époque, évoqué par exemple par la présence de crânes humains ou de natures mortes. Aujourd'hui, les photographies exposées par Boltanski tiennent, en quelque sorte, le même propos que ces vanités picturales.

³³ Françoise Lucbert, « La responsabilité de l'artiste », *Devoir de mémoire, droit à l'oubli?*, Bruxelles, Les Éditions Complexe, 2002, p. 260.

³⁴ Christian Boltanski, « Rencontre », *Devoir de mémoire, droit à l'oubli?*, *op. cit.*, p. 265.

³⁵ Éliane Burnet, *op. cit.*, p. 55.

CONCLUSION

L'irreprésentabilité de la Shoah, comme nous l'avons soulevé avec la pensée de Gérard Wajzman et de Claude Lanzmann dans le premier chapitre, c'est l'incapacité de représenter avec justesse l'horreur des chambres à gaz. Malgré cette impossibilité, la mémoire de la Shoah réclame et nécessite des lieux ainsi que des monuments qui commémorent les victimes et le souvenir de cet événement. Nous avons constaté que le danger d'oublier les victimes se fait de plus en plus imminent. Soixante ans après l'ouverture des camps, nous appréhendons déjà le jour où il n'y aura plus de témoins et de survivants qui pourront raconter leur histoire. Cependant, nous avons remarqué lors du premier chapitre que toutes les formes de représentation de la Shoah ne sont pas nécessairement adéquates à la commémoration. Pierre Nora n'est pas le seul à signifier l'incapacité des monuments à stimuler la mémoire des gens. Gérard Wajzman qualifie notre époque de *memory business*¹, une époque où l'archive, les monuments et les fêtes commémoratives se chargent de se souvenir du passé à notre place. Ainsi, de manière individuelle, nous n'avons plus besoin de faire l'effort de nous souvenir, ils le font pour nous.

Le monument dit : dormez tranquilles, pensez à autre chose, je me souviens pour vous. En ce sens, le monument est un genre de répondeur téléphonique qui à la fois enregistre à votre place les messages, qu'on écoutera ou pas; mais aussi dont on s'est rendu compte qu'il servait quand on était chez soi, pour ne pas répondre, pour jouer les « abonnés absents » - ça permet au sujet de « s'absenter ».²

À ce propos, nous nous sommes demandés en quoi les lieux de mémoire créés par Christian Boltanski sont différents des autres? Comment cet artiste évoque-t-il le

¹ Gérard Wajzman, « L'art, la mémoire et le siècle sur des œuvres de Jochen Gerz », Actes du colloque *Mémoire et Archives* tenu au Musée d'art contemporain de Montréal (23, 24 et 25 mars 2000), p. 170.

² *Ibid.*, p. 170-171.

souvenir de cet événement? En quoi ses œuvres arrivent-t-elles à stimuler la mémoire des gens? Pour répondre à cela nous avons porté, tout au long du premier chapitre, une attention particulière au débat sur l'irreprésentabilité de la Shoah qui nous a permis de connaître les difficultés et les enjeux liés à la représentation de ce génocide. Faire état de ce débat était primordial pour constater la manière avec laquelle le travail de Christian Boltanski s'inscrit dans cette pensée de l'irreprésentable.

Né à la fin de la seconde Guerre Mondiale, Boltanski n'a pas connu l'horreur des camps ni celle de la guerre. Cependant, la connaissance et la mémoire qu'il a de cet événement lui ont été transmises par ses parents qui lui ont raconté ce qu'était la vie à cette époque, la perte de nombreux amis et l'obligation pour son père de se cacher. Après s'être penché sur le travail de Boltanski dans le deuxième chapitre, nous avons constaté que la Shoah prend une très grande place dans sa production artistique. En fait, son travail s'inscrit dans ce que Marianne Hirsch appelle, l'esthétique de la postmémoire. Effectivement, les artistes qui s'inscrivent dans cette esthétique, comme c'est le cas de Christian Boltanski, ont la particularité d'avoir recours à l'imagination et à la création pour investir leur mémoire puisqu'ils ne possèdent aucun souvenir personnel de la Shoah. D'ailleurs, les lieux de mémoire que nous avons analysés au cours de ce chapitre tels que *Réserve : Canada*, *Réserve : Lac des morts*, *Les Suisses morts*, *Diese Kinder Suchen ihre Eltern* et *La Maison Manquante* nous ont permis d'observer que les œuvres de Boltanski portent sur la mémoire de la Shoah et non pas sur l'Histoire de la Shoah. En effet, Boltanski ne relate pas les dates et les faits historiques qui ont constitué cet événement. De plus, ses œuvres ne tentent pas de donner une explication lisible et cohérente de la Shoah ou de la comparer avec d'autres génocides dans l'objectif de la sacraliser ou de la banaliser. Dans ce sens, la production de Boltanski évite donc les nombreux écueils qui ont été soulevés dans le premier chapitre consacré au débat sur l'irreprésentabilité de la Shoah. Bien que Boltanski collectionne et classe des objets en imitant le mode

de présentation de l'archive, le spectateur ne retire aucun savoir historique devant ses œuvres. Preuve qu'il ne suffit pas de classer et de collectionner des objets pour qu'ils nous apportent une quelconque connaissance du passé, mais qu'il faut plutôt constamment relire et revisiter ces documents. D'ailleurs, nous avons abordé dans le deuxième chapitre le fait que son travail ne représente pas la Shoah, mais qu'il questionne plutôt ce qu'est devenue la vie après ce drame humain et ce que nous avons retenu de cet événement. Il s'agit en somme d'un travail sur la mémoire, telle que nous l'avons abordé dans le premier chapitre avec la pensée de Pierre Nora. C'est-à-dire une mémoire qui est sélective, qui s'altère avec le temps et qui devient inévitablement floue et décousue. Les œuvres de Boltanski interpellent la mémoire de chacun d'entre nous pour y faire surgir les souvenirs et les connaissances que nous avons de la Shoah.

L'étude de la production de Boltanski au cours du deuxième chapitre, nous a également permis de constater que ses œuvres ne montrent pas une image stéréotypée de la Shoah. Il n'y a ni voyeurisme ni sensationnalisme dans son travail. Entre autres parce que Boltanski ne représente pas l'angoisse des chambres à gaz et qu'il n'emploie jamais des photographies horribles présentant des cadavres ou des victimes. Il n'a pas recours à ces images des camps de concentration et d'extermination nazis provenant d'archives visuelles dont nous avons discuté dans le premier chapitre. Le travail de cet artiste dépasse la représentation et la description de l'horreur à l'état brut. Pour représenter la mort des disparus, Boltanski n'a pas à montrer d'images de cadavres. Nous avons remarqué à l'aide de l'analyse d'Éliane Burnet et de la pensée de Roland Barthes, que les matériaux qu'il emploie comme la lumière, la boîte, le vêtement et le portrait photographique évoquent la mort et l'absence puisque ces objets ont été marqués par ces thèmes de manière culturelle. De plus, Boltanski présente l'absence des disparus par l'intermédiaire d'objets,

comme les vêtements, ou encore par la présence de ruines qui rappellent que quelque chose a déjà été là (*La Maison Manquante*).

L'analyse, entre autres, de *Réserve : Canada* et de *La Maison Manquante* à l'intérieur du deuxième chapitre nous a montré qu'il y a dans les œuvres de Boltanski une distance avec l'événement de sorte que le spectateur ne confond pas l'œuvre avec la réalité. Lorsque Boltanski expose un chandail marqué d'un logo contemporain, le spectateur comprend aisément que les objets que l'artiste présente ne sont pas des reliques sacrées appartenant au passé des camps de la mort. De même que les portraits photographiques qu'il expose ne représentent pas nécessairement des victimes des chambres à gaz. Boltanski ne tente pas de faire croire au spectateur qu'il est devant les restes de la Shoah. Ainsi, l'emploi chez Boltanski de la distanciation, comme l'a décrit Bertold Brecht pour le théâtre, permet une transposition de la réalité. En somme, le spectateur, par le fait qu'il peut différencier aisément l'œuvre de la réalité, peut avoir une position plus critique par rapport à l'œuvre au lieu d'être submergé par l'émotion.

Le troisième chapitre a présenté une analyse de l'œuvre *Sans Souci* qui a soulevé un autre enjeu du débat sur l'irreprésentabilité de la Shoah, celui de « l'échange de place ». Cet enjeu pose problème, car s'identifier aux bourreaux nazis, signifie à l'avis de Gérard Wacjman que nous comprenons et excusons leurs gestes, lesquels demeurent inacceptables. Cependant, nous avons constaté à l'aide de la pensée de Marianne Hirsch, que l'identification aux bourreaux se fait uniquement à cause de la « nature conventionnelle » des photographies de famille que présente *Sans Souci*. Le spectateur reconnaît ces images et s'y identifie, car, comme l'a mentionné Klaus Honnef, il en a des similaires dans ses albums de photo. Mais, le spectateur reconnaît aussi les symboles nazis qui sont lourds de sens et dont il ne peut pas faire abstraction. Il y a inévitablement un affrontement qui s'effectue entre ces

images « paisibles » et ce que le spectateur connaît de cette époque. Inévitablement, *Sans Souci* engage une réflexion sur ce qui pousse un homme, dont la vie semble ordinaire et sans histoire, à participer à un crime aussi horrible. Cependant, nous avons constaté que le travail de Boltanski ne tombe pas dans une culpabilisation universelle qui a été décrite par Myriam Revault D'allonnes ni une déculpabilisation individuelle pour les vrais responsables de la Shoah dans la mesure où sa production ne fait pas la morale au spectateur. À ce sujet, nous avons remarqué avec la pensée de Françoise Lucbert que Boltanski, par l'intermédiaire de ses œuvres, ne définit pas ce qui est bien et ce qui est mal. Il sollicite plutôt le spectateur à s'interroger sur ces notions.

D'un autre côté, le point de vue d'Ernst van Alphen nous a permis de voir une autre facette de *Sans Souci* qui questionne cette fois l'incapacité du médium photographique à capter le réel. L'analyse de l'œuvre *Réserve : Détective* lors du troisième chapitre nous a révélé que le portrait photographique, bien qu'il représente de manière réaliste les traits physiques d'une personne, ne nous révèle rien d'autre de son identité. Quant à l'album de photos, nous nous sommes appuyés sur la pensée de Klaus Honnef pour observer que ce livre rempli de souvenirs n'est pas plus révélateur du quotidien des gens. Il laisse l'impression qu'il documente notre vie alors que les images qu'il contient sont majoritairement des clichés d'événements heureux. Les photographies de *Sans Souci* pointent les lacunes de ce médium et de l'album de famille. Même si elles représentent un événement qui a bien eu lieu (ça a été), il y a une part de fiction dans les images. Non pas parce qu'elles sont une mise en scène, mais plutôt parce qu'elles sont une représentation idyllique de cette époque et qu'elles ne laissent aucunement transparaître les horreurs de la guerre et des camps de la mort.

En somme, le travail de Boltanski consiste à fouiller dans les mémoires individuelles à la recherche des souvenirs qui évoquent la Shoah. Il s'approprie des objets qui appartiennent à des inconnus pour éveiller la mémoire de chacun d'entre nous. Devant ces œuvres, nous nous souvenons d'un événement que nous n'avons pas vécu et nous nous souvenons des disparus sans les avoir connus. Boltanski illustre la transmission de la mémoire qui s'effectue de personne en personne, de génération en génération, car nous portons la mémoire de l'autre, même s'il nous est étranger. « Je porte aussi la mémoire de cela que je n'ai pas connu. C'est ça la mémoire. [...] Au fond, toute mémoire est mémoire de l'Autre. Nous nous souvenons à la fois de l'Autre, et pour lui. À sa place. D'ailleurs c'est ainsi que sont les monuments.³ » Il y a un caractère intemporel dans la production de Boltanski qui provient de la distanciation qu'il crée dans ses œuvres. On peut considérer l'emploi d'objets contemporains comme un indice qui nous rappelle à quel point le génocide est toujours d'actualité. Ainsi, les monuments de Boltanski portent une réflexion, sans nommer d'événement précis, sur les plus récents génocides qui ont eu lieu dans le monde. À cet effet, la devise « plus jamais ça » qui a caractérisé la découverte des camps de la mort n'a pas été efficace pour arrêter les génocides de la deuxième moitié du XX^e siècle. D'ailleurs, le travail de Boltanski n'évoque pas seulement le souvenir de la Shoah, il rappelle aussi cet échec du rôle du monument. Boltanski a toujours refusé de construire des lieux de mémoire officiels. Cependant, d'autres ont tenté de le faire. Ainsi, il y a des monuments officiels comme la *Tour des visages*, que nous avons décrite lors du troisième chapitre, qui s'apparentent étonnamment au travail de Boltanski. D'ailleurs, James Ingo Freed, l'architecte du United States Holocaust Memorial Museum, avoue ouvertement dans l'article de Philip Jodidio, intitulé « Mémoire des lieux », s'être inspiré de l'œuvre de Boltanski pour créer la *Tour des visages*⁴. À cet égard, il serait intéressant de constater dans un éventuel travail de

³ *Ibid.*, p. 181-182.

⁴ Philip Jodidio, « Mémoire des lieux », *Connaissance des arts*, n°497, juillet 1993, p. 75-76.

recherche comment l'approche de Christian Boltanski et, de manière plus générale, celle des artistes de la postmémoire, a pu marquer non seulement notre perception actuelle des lieux de mémoire, mais aussi la création de certains monuments officiels. Dans la suite de cette recherche, il serait judicieux d'observer comment l'esthétique de la postmémoire et le débat sur l'irreprésentabilité de la Shoah ont influencé la production d'œuvres d'art portant sur des génocides plus récents. Nous pensons notamment au *Projet Rwanda 1994-2000* d'Alfredo Jaar ou encore au documentaire de Rithy Panh intitulé *S-21. La machine de mort, Khmère Rouge* qui est consacré au génocide du Cambodge. Ces œuvres, entre autres par les matériaux et la forme qu'elles emploient, semblent partager des préoccupations similaires à la réflexion entourant la représentation de la Shoah, voir à l'irreprésentabilité typique de ces événements que l'on voudrait oublier, mais que l'histoire ne peut écarter.



Figure 2.1 : Christian Boltanski, *Les bougies* (détail), 1986, figurines de cuivre, petites étagères, chandelles, dimensions variables, Bern, Suisse, Kunstmuseum.



Figure 2.2 : Christian Boltanski, *Monument*, 1986, photographies noir et blanc et couleur, cadres, ampoules électriques avec montures d'acier, 200 x 80 cm, Paris, Galerie Crousel-Hussenot.



Figure 2.3 : Christian Boltanski, *Réserve : Les Suisses morts*, 1989, photographies et lampes de bureau noires, détail de l'installation, London, Whitechapel Art Gallery.



Figure 2.4 : Christian Boltanski, *Les Suisses morts*, 1991, photographies noir et blanc, verres, lampes de métal, 5,48 x 25 mètres, Pittsburgh, Museum of Art.



Figure 2.5 : Christian Boltanski, *Réserve : Les Suisses morts*, 1990, boîtes métalliques et photographies, Valencia, Espagne, Collection IVAM Centre Julio Gonzalez.

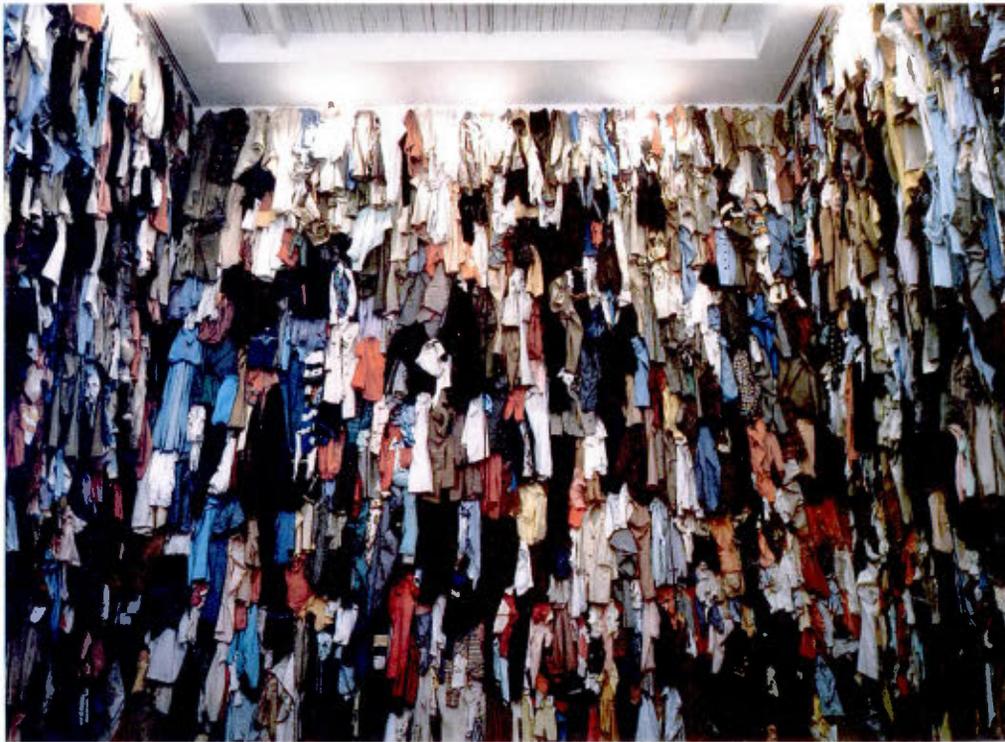


Figure 2.6 : Christian Boltanski, *Canada*, 1988, vêtements usagés, Toronto, Collection Ydessa Hendeles Art Foundation.



Figure 2.7 : Christian Boltanski, *Réserve : Lac des morts*, 1990, vêtements usagés, bois, lampes de métal, Nagoya, Japon, Institute of Contemporary Art.



Figure 2.8 : Homme (fin du 1^{er} siècle ap. J-C), Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek.

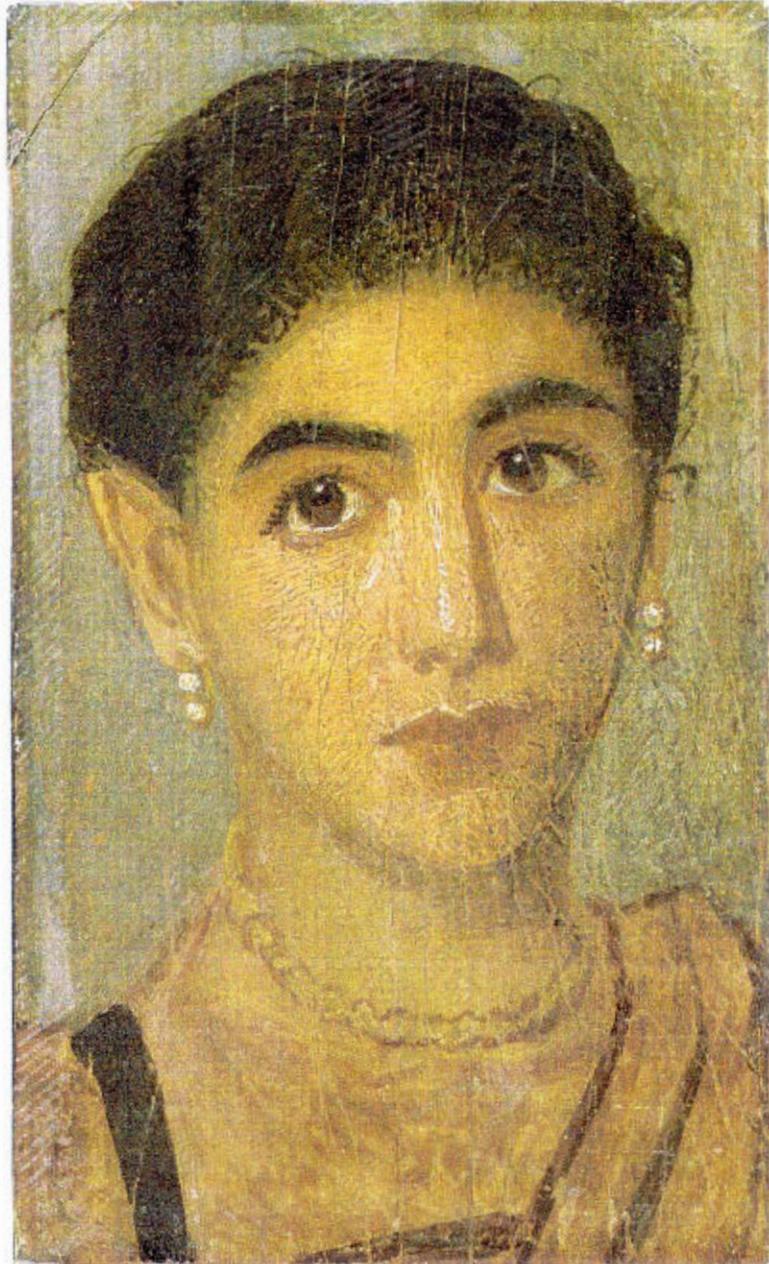


Figure 2.9 : Jeune femme (II^e siècle ap. J-C), Paris, Musée du Louvre.



9. Käthe Klose, geb. 30. 9. 1933, mit ihrer Schwester Inge aus Strehlen bei Breslau.

Figure 2.10 : Christian Boltanski, *Diese Kinder Suchen ihre Eltern*, 1994, catalogue d'exposition (Cologne, Musée Ludwig, 28 novembre 1993 au 28 janvier 1994). Munich, Gina Kehayoff Verlag, p. 18, photographie noir et blanc et texte.

Verlorene Kinder suchen ihre Eltern



Anfragen und zweckdienliche Mitteilungen an den Suchdienst der Zentralstelle München, Wegmühlstr. 14

Figure 2.11 : Christian Boltanski, *Diese Kinder Suchen ihre Eltern*, 1994, catalogue d'exposition (Cologne, Musée Ludwig, 28 novembre 1993 au 28 janvier 1994). Munich, Gina Kehayoff Verlag, p. 8-9, photographies noir et blanc et textes.



Figure 2.12 : Christian Boltanski, *La Maison Manquante*, première partie: 15/16 Grosse Hamburg Strasse, 1990, plaques commémoratives, « Die Endlichkeit der Freiheit », Berlin, installation permanente.



Figure 2.13 : Christian Boltanski, *La Maison Manquante*, deuxième partie : *Le Musée*, Berliner Gewerber Ausstellung, 1990, tables de verre et objets variés, « Die Endlichkeit der Freiheit », Berlin, installation détruite.



Figure 3.1 : Christian Boltanski, page provenant du livre d'artiste *Sans Souci*, 1991, Francfort-sur-le-main / Cologne : Portikus et Walther König, 16 p., 56 photographies noir et blanc, 2000 copies.

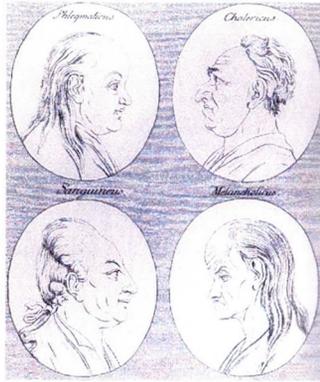


Figure 3.2



Figure 3.3



Figure 3.4

Figure 3.2 : Johanne Caspar Lavater, « Les quatres caractères fondamentaux de l'Homme », dans *l'Art de connaître les hommes par la physionomie*, 1775-1778, gravure, 28,8 X 21 cm. Paris, Bibliothèque nationale, département Littérature et Art.

Figure 3.3 : Théodore Géricault, La Monomane de l'envie, dite aussi La Hyène de la Salpêtrière, 1819-1820, huile sur toile, 72 x 58 cm, Lyon, Musée des Beaux-arts

Figure 3.4 : Georges François Marie Gabriel, Banquier mélancolique, vers 1813, pierre noire sur papier, 27,3 X 18 cm. Paris, Bibliothèque nationale, département des estampes et de la photographie.



Figure 3.5 : Photographies découpées par Christian Boltanski dans le tabloïd hebdomadaire *Déetective*, 1972.

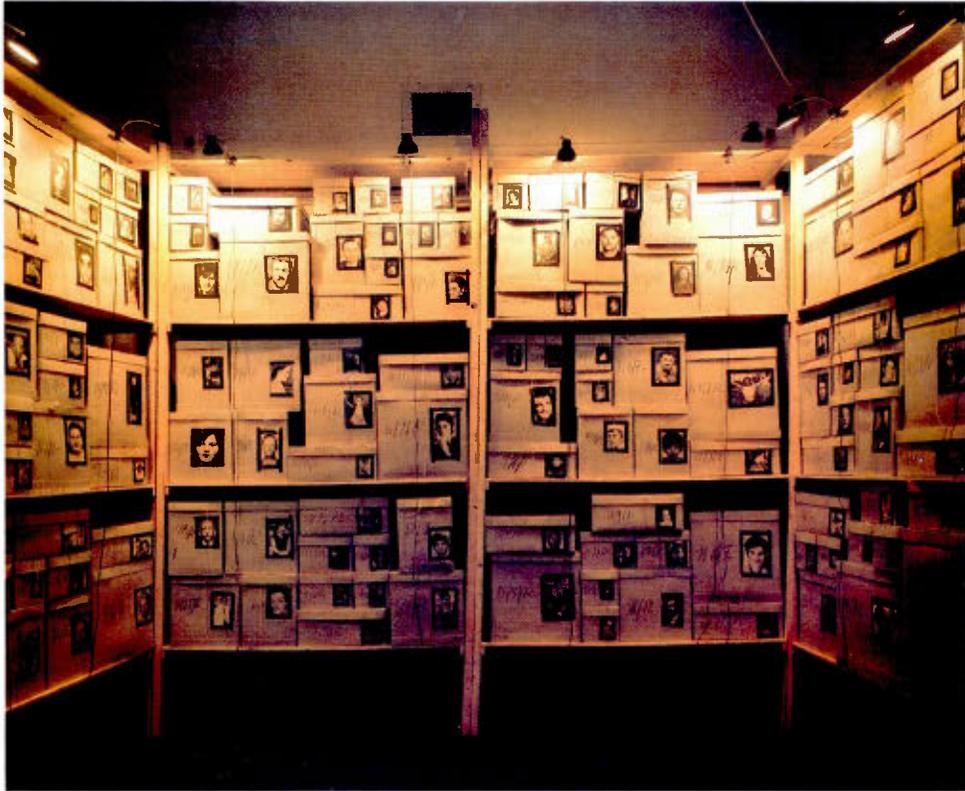


Figure 3.6 : Christian Boltanski, *Réserve: Détective*, 1988, étagères de bois, boîtes de carton, lampes de bureau noires, photographies découpées dans le tabloïd *Détective*, Wiesbaden, Allemagne, Museum Wiesbaden.

BIBLIOGRAPHIE

MONOGRAPHIES

Arendt, Hannah. 2002. « Eichmann à Jérusalem ». Chap. in *Les origines du totalitarisme; Eichmann à Jérusalem*, p. 979-1305. Édition sous la direction de Pierre Bouretz. Paris : Gallimard.

Arendt, Hannah. 2002. « Sur l'antisémitisme ». Chap. in *Les origines du totalitarisme; Eichman à Jérusalem*, p. 219-837. Édition sous la direction de Pierre Bouretz. Paris : Gallimard.

Alphen, Ernst van. 1997. « Deadly Historians. Christian Boltanski's Intervention in Holocaust ». Chap. in *Caught by History. Holocaust Effect in Contemporary Art, Literature and Theory*, p. 93-122. Stanford : Stanford University Press.

Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard / Seuil, 193 p.

Bailly, Jean-Christophe. 1997. *L'apostrophe muette. Essai sur les portraits du Fayoum*. Paris : Éditions Hazan, 174 p.

Boltanski, Christian. 2002. « Rencontre » Chap. in *Devoir de mémoire. Droit à l'oubli?*, sous la direction de Thomas Ferenczi, p. 263-269. Paris : Éditions Complexe.

Boltanski, Christian, et Bernard Blistène. 1984. *Boltanski*. Paris : Centre national d'art moderne Georges-Pompidou / CCI, 123 p.

Boltanski, Christian. 1994. *Diese Kinder Suchen ihre Eltern*. Catalogue d'exposition (Cologne, Musée Ludwig, 28 novembre 1993 - 28 janvier 1994.) Munich : Gina Kehayoff Verlag. 87 p.

Brecht, Bertold. 1999. *L'art du comédien*. Paris : L'arche, 235 p.

Brisebois, Marcel (dir.). 2000. Actes du colloque *Définitions de la culture visuelle IV. Mémoire et Archives* tenu au Musée d'art contemporain de Montréal (23, 24 et 25 mars 2000), Montréal, Musée d'art contemporain. 183 p.

Chenique, Bruno, et Sylvie Ramond (dir.). 2006. *Géricault. La folie d'un monde*. Catalogue d'exposition (Musée des Beaux-Arts de Lyon, 19 avril - 30 juillet 2006.), Paris, Éditions Hazan. 239 p.

Chéroux, Clément (dir.). 2001. *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*. Catalogue d'exposition (Paris, Hôtel de Sully, 12 janvier - 25 mars 2001) Paris : Marval, 246 p.

Clair, Jean, et Jose Jimenez. 1996. *Christian Boltanski. Advent and Other Times*. Santiago de Compostela : Centro Galego de Arte Contemporanea. 224 p.

Didi-Huberman, Georges. 2003. *Images malgré tout*. Paris : Éditions de minuit, 235 p.

Gumpert, Lynn. 1994. *Christian Boltanski*. Paris : Flammarion, 192 p.

Henric, Jacques. 1997. « La cicatrice de l'inoubliable ». Chap. in *Éthique, Esthétique, Politique*, sous la direction de Christian Caujolle, p. 31-34. Catalogue d'exposition (Arles, XXVIII^e Rencontres internationales de la photographie d'Arles, 6 juillet - 17 août 1997). Arles : Acte Sud.

Hirsch, Marianne. 1997. *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Massachusetts, and London, England : Harvard University Press, 304 p.

Lombroso, Cesare. 1895. *L'homme criminel. Criminel-ne, fou moral, épileptique, criminel fou, criminel d'occasion, criminel par passion. Étude anthropologique et psychiatrique*. 2 v. Paris : F. Alcan.

Lucbert, Françoise. 2002. « La responsabilité de l'artiste ». Chap. in *Devoir de mémoire. Droit à l'oubli?*, sous la direction de Thomas Ferenczi, p. 249-260. Paris : Éditions Complexe.

Maison Rouge, Isabelle de. 2004. « Christian Boltanski. La petite mémoire ». Chap. in *Mythologies personnelles. L'art contemporain et l'intime*, p. 27-31. Paris : Éditions Scala.

Marcotte, Pascale. 1995. « La représentation esthétique de l'holocauste au musée et au cinéma ». Mémoire de maîtrise en sociologie, Montréal, Université du Québec à Montréal, 155 p.

Namer, Gérard. 1984. « Vers une expérience cruciale : la mémoire des déportés ». Chap. in *Mémoire et Société*. p. 139-156. Paris : Méridiens Klincksieck.

Nora, Pierre. 1984. « Entre mémoire et histoire : problématique des lieux ». Chap. in *Les lieux de mémoire : I La République*, p. XVII-XLII. Paris : Gallimard.

- Pomian, Krzysztof. 1999. « De l'histoire, partie de la mémoire, à la mémoire, objet d'histoire ». Chap. in *Sur l'histoire*, p. 263-342. Paris : Gallimard, coll. Folio.
- Poulet, Jacques. 1998. « Distanciation ». Chap. in *Dictionnaire du théâtre*. p. 233-234. Paris : Encyclopaedia Universalis / Albin Michel.
- Robin, Régine. 1997. « Christian Boltanski ou l'impossibilité de se ressembler ». Chap. in *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*, p.193-215. Montréal : XYZ.
- Robin, Régine. 2002. « Les devoirs de mémoire et les problèmes de transmission ou les dangers d'une mémoire sans transmission ». In *Rémanences. Évocations de l'Holocauste dans les arts et la littérature canadiens contemporains*, sous la direction de Loren Lerner, p. 128-149. Montréal : Institut des études juives canadiennes de l'Université Concordia.
- Robin, Régine. 2003. « Une mémoire menacée : la Shoah ». Chap. in *La mémoire saturée*, p. 219-375. Paris : Stock.
- Semin, Didier. 1997. *Christian Boltanski*. Londres : Phaidon. 160 p.
- Semprun, Jorge. 1994. *L'écriture ou la vie*. Paris : Gallimard, 397 p.
- Spiegelman, Art. 1998. *Maus*. 2 t. Trad. de l'anglais par Élisabeth Gille. Paris: Flammarion. 296 p.
- Streicher-Nyari, Corinne. 2004. « Le portrait comme énigme de la peinture ». Mémoire de maîtrise en étude des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 152 p.
- Schneckenburger, Manfred. 2005. « Delta contemporanéité. Traces de la mémoire ». Chap. in *L'art au XX^e siècle*, sous la direction de Ingo Walther, p. 567-570. Volume II. Cologne : Taschen.
- James E. Young. 2000. « Memory. Countermemory and the End of the Monument ». Chap. in *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, p. 90- 119. New Haven and London : Yale University Press.

PÉRIODIQUES

Bénichou, Anne. 1997 « Christian Boltanski. Les inventaires du quotidien pour ne pas perdre la mémoire du monde ». *Parachute*, n°88 (automne), p. 4-13.

Burnet, Éliane. 1997. « Dépouilles et reliques. Les Réserves de Christian Boltanski ». *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, n°62 (hiver), p. 50-73.

Chevrier, Marc, Hervé Le Roux et Claude Lanzmann. 1985. « Shoah de Claude Lanzmann ». *Cahiers du cinéma*, n°374 (juillet-août), p. 15-23.

Daniel, Jean (dir.). 2003-2004. « La mémoire de la Shoah ». *Le nouvel observateur*, Hors-série n°53 (décembre/ janvier). 99 p.

Jodidio, Philip. 1993. « Mémoire des lieux ». *Connaissance des arts*, n°497, juillet, p. 71-76.

Mesnard, Philippe et Eyal Sivan. 1996. « Vision de la Shoah. Transgression ou grotesque ». *Art Press*, n°215 (juillet/août), p. 31-38.

Ramonet, Ignacio (dir). 2004. « Les génocides dans l'histoire ». *Manière de voir*, n°76 (août/ septembre), 98 p.

Wouts, Bernard (dir). 2005. « La littérature et les camps de Primo Lévi à Jorge Semprun ». *Le magazine littéraire*, n°438, janvier, p. 28-67.

Wacjman, Gérard. 2001. « De la croyance photographique ». *Les Temps modernes*, vol. LVI, n°613, p. 47-83.

FILMS

Alain Fleisher. 2002. « Christian Boltanski ». *Contacts*. DVD, vol. 3, coul., 12 min 40 s. Paris : Arte France.

Fox, Gerald. 1994. *Christian Boltanski*. VHS, coul., 53 min. Chicago : Home Vision Arts.

Joubert, Alain. 1998. *Dernier regard. Portrait du Fayoum*. VHS, coul., 30 min. Paris : Éditions Montparnasse.

Lanzmann, Claude. 1985. *Shoah*. 5 VHS, couleurs, 9 heures 30 minutes. France : TF.

Miget, Sylvestre. 2002. « Conversation entre Christian Boltanski et Rithy Panh ». 15 min. *S21. La machine de mort. Khmère rouge*, sous la direction de Rithy Panh. PAL DVD, noir et blanc, couleurs, Paris : Éditions Montparnasse.

Resnais, Alain. 1955. *Nuits et brouillard*. DVD, noir et blanc, couleurs. 32 minutes. France : Cocinor.