



tetrade

#2

revue du centre de recherche
en arts et esthétique

Temporalités de la sculpture dans les pratiques contemporaines

sous la direction de Ghislaine Vappereau et Élisabeth Piot

Un exemple de réactivation d'une installation : *personnes* de Christian Boltanski, 2010

Ghislaine Vappereau

Début septembre 2013, Christian Boltanski dans un entretien avec Laure Adler sur France Culture évoquait l'exposition *personnes* réalisée en 2010 dans le cadre du programme Monumenta au Grand Palais à Paris¹.

Cette exposition est une sorte de consécration que la République Française offre à un de ses artistes de réputation internationale tous les deux ans en alternance avec un artiste étranger dans une nef, d'un volume exceptionnel d'un éclairage prodigieux, en plein cœur de Paris.

Pour sa 3e édition, en 2010 Monumenta ne s'est pas déroulée en été mais en hiver, du 13 janvier au 21 février dans la Nef du Grand Palais non chauffée. Telle a été la volonté de Christian Boltanski pour son installation annoncée comme inédite : *personnes*. L'artiste français a en effet conçu son exposition comme une expérience frappante, à la fois physique et psychologique, où le froid joue un rôle essentiel pour placer le spectateur dans l'œuvre et non devant elle. L'artiste rappelle régulièrement cet aspect : que le spectateur soit placé dans l'œuvre et non devant. En même temps il en affirme son accessibilité : tout le monde peut la comprendre, elle ne s'adresse pas à des spécialistes.

Voilà, comment Christian Boltanski a présenté son projet :

¹ <http://www.grandpalais.fr/fr/Le-monument/Histoire/Les-evenements-du-Grand-Palais/Manifestations-artistiques/p-118-Monumenta.htm>

« Quand on monte une exposition, il faut savoir où l'on est et à qui l'on s'adresse. Ce lieu est tellement fort qu'on pourrait être tenté par un geste minimaliste, un verre d'eau posé au milieu de la nef, par exemple. Mais ce ne serait pas très honnête vis-à-vis des visiteurs. On n'est pas dans une galerie réservée à un public spécialisé. Il faut donc donner à voir. J'ai conçu l'exposition comme un spectacle. Avec deux principes : que tous les matériaux soient recyclés au terme de la manifestation, car ce qui compte, ce ne sont pas les objets mais la question posée. Et que la salle ne soit pas chauffée, pour que le froid saisisse les visiteurs. Que le public ne soit pas devant une œuvre, mais dans l'œuvre. »

Donc, dès l'entrée, dans la pénombre, le visiteur se confronte à un mur de ferraille rouillée, érigé avec des piles de boîtes de conservation alimentaire de biscuit, et une fois ce mur franchi, se révèle au fond de la Nef, sous la coupole, un amas de vieux vêtements amoncelés, livrés à la merci d'une énorme pince rouge à 5 doigts de grue : élément mécanique, industriel de chantier ou de récupérateur



de métaux qui se déplace sur un axe vertical, s'agite, soubresaute. Métaphore du destin qui frappe, la grue s'abat sur le tas, ouvre ses pinces qu'elle referme pour prendre au hasard certaines pièces vestimentaires qu'elle relève, secoue et rejette. Les vêtements retombent mollement.



De part et d'autre de la Nef, des zones rectangulaires compartimentent l'espace, couvertes de vêtements alignés à même le sol, manteau, robes, comme autant de gisants modernes ; un éclairage bas suspendu au dessus des vêtements les plaque au sol d'une lumière crue. Des haut-parleurs diffusent l'enregistrement rythmé, obsédant de battements cardiaques : ce projet *Les Archives du cœur* commencé en 2008, vise à créer une archive de l'humanité en conservant ses battements de cœur. Déjà en 2010, elles comptaient 30 000 enregistrements de battements cardiaques. Cet archivage est destiné à une fondation siégeant sur l'île japonaise de Teshima.

Inlassablement, Christian Boltanski né en 1944 à Paris, le jour de la libération et donc à la fin de la guerre, collecte des fragments de vie. Ses installations mettent en scène un vocabulaire plastique récurrent, celui des objets quotidiens, vêtements usagers symbolisant des corps humains, boîtes de biscuit, photographies, sons, qui rendent hommage à la singularité de chaque être noyé dans un anonymat et oublié après trois générations, soumis aux aléas de la vie, comme à ceux de la mort. Christian Boltanski a été plongé très jeune dans ces questions qu'il évoque : « Tous les amis de mes parents étaient des survivants. C'était à la maison un éternel sujet de conversation. Ma mère racontait comment mon père, qui était juif, avait échappé à la fatalité. Pour le sauver, elle avait prétendu qu'ils s'étaient séparés. En réalité, il est resté caché pendant deux ans sous le plancher de notre appartement. »²

De cette installation *personnes* qui couvrait les 13 500 m² de la Nef du Grand Palais reste le souvenir de l'obscurité ponctuée de zones trop éclairées, du froid qui transforme le souffle en nuage de buée et humidifie l'intérieur des narines, et donc une impression physique

² Entretien avec Christian Boltanski - Monumenta 2010
http://www.dailymotion.com/video/xbdlq8_entretien-avec-christian-boltanski_creation

et visuelle très forte. Christian Boltanski nous a habitué à dramatiser l'inéluctabilité de la mort, la vanité du temps en théâtralisant des espaces qu'il recherchait souvent en dehors du parcours officiel du musée, comme les réserves, le placard à balais. Dans ce cadre, tout en s'inscrivant dans la cohérence de son parcours, il réussit à dominer le lieu, à imposer sa visée avec des matériaux pauvres, mais fortement chargés, comme les vêtements, les boîtes en métal de biscuit, les battements cardiaques. Il poursuit sa réflexion sur les limites de l'humanité et la dimension essentielle du souvenir, de la mort que nous ne pouvons pas ne pas rapporter à la déportation des juifs, dans un dispositif magistral.

J'apprends donc ou me remémore, à l'occasion de cet entretien radiophonique, que la réponse à cette distinction commandée par le Ministère de la culture, installation inédite spécialement conçue pour l'espace de la nef, n'a pas été unique. Christian Boltanski l'a reproduite trois voire quatre fois. Premier pincement ! Comme une sorte de trahison face à cette invitation de la France, hommage qu'il aurait refilé à une autre ville. Comment a-t-il pu reproduire ce dispositif plastique et formel cet ensemble perceptif et de remémoration de son travail antérieur si spécifique à l'espace du Grand Palais ?

De nombreuses institutions ou musées collaborent aux montages d'expositions, mais comment imaginer quatre lieux identiques rassemblant ces conditions exceptionnelles de par le monde ? En fait, trois grands espaces de l'art contemporain mondial (le Grand Palais à Paris, l'Armory à New York et l'Hangar Bicocca à Milan) ont décidé de créer un réseau international pour la planification de leurs événements, comme le font de grands musées en partageant les frais d'organisation d'une exposition. La première initiative commune est la grande exposition «Monumenta 2010 - Christian Boltanski» qui, après Paris, se réinvente en s'adaptant aux particularités des grands espaces de New York et de Milan.



Du 14 mai au 13 juin 2010, le Park Avenue Armory de New York³ a accueilli l'installation de Christian Boltanski. Il s'est transformé en une exposition sonore et visuelle qui porte le titre de *No Man's Land* sur 5.000 mètres carrés en plein cœur de Manhattan. Cette installation est présentée comme une œuvre jumelle de *personnes*, l'installation présentée au Grand Palais à Paris en janvier 2010. Si cette nouvelle installation *No Man's Land* reprend le thème du hasard devant la vie, le motif de la mort et de l'anonymat collectif, elle sera légèrement différente de celle présentée à Paris car Christian Boltanski adapte ses œuvres à l'espace qui les accueillent ; il en parle comme d'une partition qui est réinterprétée à chaque espace : « La nef du Grand Palais était un espace ouvert, industriel, où le froid était glacial. L'Armory Park est un espace clos, élégant, il y fera chaud et les vêtements y dégageront une odeur », prévient Tom Eccles le commissaire de l'exposition alors que le descriptif officiel américain insiste sur le poids des vêtements : 30

³ <http://parkavenuearmory.tumblr.com/post/42304764149/christian-boltanski-no-mans-land-2010-park>

tonnes, le nombre des zones de vêtements usagers : 45 et la hauteur du monticule de vêtements : 7 mètres, éléments sur lequel le descriptif français n'attire pas notre attention. De plus, Tom Eccles qualifie l'œuvre de Christian Boltanski de « viscérale » cependant présentée dans un lieu d'élégance. En effet, l'Armory construit en 1861 initialement destiné à être un club prestigieux pour des gardes nationaux, occupe un pâté de maison à Manhattan. Il est devenu un espace culturel « non profit », et a été restauré par les célèbres architectes Herzog et De Meuron pour qu'il retrouve son prestige d'origine, et que lui soit restituée sa dimension historique.



Après cette étape à New-York, l'exposition de Christian Boltanski a poursuivi son périple et sa métamorphose pour s'installer à Milan du 25 juin au 26 septembre 2010. Christian Boltanski s'est dit très impressionné par l'espace



extraordinaire de l'Hangar Bicocca de Milan⁴ par la proximité avec «the seven heavenly palaces» (les sept palais célestes) spectaculaire installation permanente de Anselm Kiefer, située dans l'ancien bâtiment industriel milanais. Boltanski a donc repensé sa monumentale installation «personnes», présentée à Paris, pour les nefs bleues de l'Hangar Bicocca.

L'installation a consisté en un vaste tas de vêtements multicolores amassés dans le grand CUBO au fond du hangar : sorte d'immense volume cubique éclairé par une lumière naturelle de plein été diffusée par des lanternes en haut des murs. L'amoncellement de vêtements occupait la totalité de la surface et ils étaient déplacés à l'aide d'une grue d'une manière plus aléatoire que ce qui avait été fait à Paris. L'accès au CUBO se faisait par un corridor grillagé, éclairé de néon construit tout le long de la grande nef. Il y était diffusé les battements de cœur que Boltanski enregistre depuis

⁴ <http://www.lepetitjournal.com/milan/culture-milan/60571-expo-boltansky-qpersonnesq-au-hangar-bicocca.html>

2008 pour son projet *Les Archives du cœur*. Les visiteurs de l'Hangar Bicocca, comme ceux de Paris et de New-York ont pu eux aussi ajouter leurs pulsations cardiaques en les enregistrant sur un CD dans un espace voisin, et ainsi devenir partie intégrante de ce projet de Boltanski.



Ces trois descriptifs de l'installation de Christian Boltanski Paris-New-York-Milan présentent ainsi à partir d'une même trame, et d'un même vocabulaire plastique : des tonnes de vêtements usagés, une grue, des enregistrements de battements de cœur, une variation de présentation dans

le dispositif qui se situe aux frontières des arts plastiques et du spectacle. Il s'agit d'adaptation ou comme le dit Boltanski « de partition à interpréter ». Les différences à partir de la première présentation de Paris se portent sur la surface d'exposition, beaucoup plus petite à New-York un tiers de celle de Paris, concentrée dans un vaste hangar à Milan, sur la qualité de l'éclairage diurne ou nocturne et le confort physique, dans le froid glacial à Paris, ou à la lumière naturelle du soleil d'été à Milan. L'exposition de Milan ne présentait pas le tapissage au sol constitué de vêtements usagers et vraisemblablement pas le mur de boîtes en métal. De ces trois présentations, Boltanski avoue avoir préféré la dernière, celle de Milan qui semble avoir renié les conditions qui avaient été réclamées à Paris. Les manifestations à Paris « Monumenta » ont lieu habituellement en mai-juin. Christian Boltanski avait donc demandé que la programmation du Grand Palais soit bouleversée pour que son exposition ait lieu en hiver quand il fait froid, le chauffage ayant été coupé, et que la nuit tombe tôt pour favoriser la présence obscure de la nuit derrière les verrières. On est tenté de penser que ces conditions étaient essentielles dans la réalisation de cette installation, on constate que l'adaptation aux trois lieux a abandonné cet aspect qui devait renforcer l'impact sensoriel voire émotionnel de la perception pour placer le spectateur selon son expression « dans l'œuvre et non devant ». Aurait-il après l'expérience de Paris et New-York volontairement réduit cet impact sensoriel ? Aurait-il souhaité réduire la charge émotionnelle ? La présence apportée par l'amoncellement d'habits chahutés par la grue et la diffusion sonore renforcée était-elle suffisante ?

L'objet d'art dans les arts plastiques était sensé avoir une forme définie, et c'est le spectateur qui filtre ses sensations au travers de sa perception et rend l'appréhension ou l'interprétation subjective. Percevoir est essentiel pour être en contact avec une œuvre d'art, celle-ci passant par l'intermédiaire des sens et des sensations. Ensuite, vient le déchiffrement de ces sensations par un appareil intellectuel et culturel qui s'appuie sur des connaissances acquises et une interprétation.

L'acte de réception d'une œuvre est un acte créatif en tant qu'il engendre un regard toujours nouveau et par là même, une interprétation originale de l'œuvre. L'installation de Christian Boltanski se revendique comme un spectacle. Et, il est difficile de pas se remémorer la thèse de Michael Fried déjà débattue dans « Art et objectité »⁵ en 1960 et dans *La place du spectateur*, dans laquelle il s'interroge sur « la définition du rapport entre le tableau et le spectateur »⁶. Il soutient qu'une sensibilité théâtrale apparue dans les années 1960 menace la possibilité même de l'œuvre d'art, à partir du moment où le spectateur et l'œuvre partagent le même espace. La volonté d'emporter la conviction dans un vocabulaire strictement plastique est remplacée par une relation strictement personnelle. L'art nécessite une certaine mise à distance.

Ainsi Michael Fried prévient-il dans l'article « Art et objectité » : « La sensibilité littéraliste est théâtrale, tout d'abord parce qu'elle s'attache aux circonstances réelles de la rencontre entre l'œuvre littéraliste et le spectateur. [...] l'art littéraliste s'éprouve comme un objet placé dans une *situation* qui, par définition presque, *inclut* le spectateur ». Pour conforter son propos, Fried en appelle aux « Notes on Sculpture »⁷ de Robert Morris, notamment à ce passage :

« Les œuvres nouvelles les plus intéressantes puisent dans l'œuvre même des rapports qu'elles transforment en fonction de l'espace, de la lumière et du champ de vision du spectateur. L'objet n'est qu'un des termes possibles, dans cette nouvelle esthétique. À certains égards, il est plus réflexif parce qu'il nous rend plus conscients d'appartenir au même

⁵ Michael Fried, 'Art and objecthood', Artforum, VII (été 1976)

⁶ Michael Fried, *La place du spectateur, esthétique et origines de la peinture moderne*, éd. Gallimard 1990 (NRF essais).

⁷ Robert Morris, 'Notes on sculpture', Artforum, 1966

espace que l'œuvre et multiplie ses rapports internes. Le spectateur est plus conscient qu'avant d'instaurer lui-même des rapports selon l'angle, les conditions d'éclairages ou le contexte spatial depuis lesquels il appréhende l'objet. »

Dans le cas de l'exposition de Boltanski, nous sommes loin des conditions de réalisations des pièces minimales des années 1960 construites achevées, l'installation éclatée dans la vastitude du volume de la nef développe un paysage mental composé d'éléments épars, incite au déplacement, bouleverse l'expérience spatio-temporelle. La mise en espace des œuvres implique une position dynamique du spectateur qui tout en concevant visuellement la totalité est incité à la déambulation, à appréhender par la proximité sensible le dispositif d'installation, sans parler de la charge émotionnelle et historique de cette confrontation. Toutes les particularités exigées par l'artiste que nous avons décrites, comme la nuit et le froid, impliquent le spectateur dans une perception sensorielle qui le fragilise et influe sur son émotivité. Cette immersion dans une mise à l'épreuve sensible individuelle, anime des questions métaphysiques qui concerne tout le monde et que Boltanski a largement exploitées.

Dans un entretien avec Catherine Grenier, il dit : « Je pense, en caricaturant beaucoup, qu'il y a deux types d'artistes, ceux qui travaillent sur l'art ou la question du beau et ceux qui travaillent sur la vie. Moi, j'interroge la vie. Il y a très peu de sujets en art : la recherche de Dieu, la crainte de la mort, la beauté de la nature, le sexe... Je traite ces questions avec les moyens plastiques de mon temps. Le plus souvent, j'utilise des objets du quotidien, minimalistes et expressifs, comme les boîtes à biscuits qui renvoient à la fois aux trésors enfantins et aux urnes funéraires. »⁸

⁸ Catherine Grenier *La Vie possible de Christian Boltanski*, Fiction et Cie, 2010.

Dans un colloque sur « l'art en scène ce que l'art doit à la scénographie »⁹ Chantal Guinebault nous rappelle le rôle du dispositif scénographique :

« La scénographie est un dispositif. Sur le plan théorique, un dispositif n'est pas visible mais il permet de voir. Il règle les rapports du spectateur à l'œuvre. Au théâtre, ce dispositif opère dans un cadre matériel de plus en plus prégnant et la scénographie doit gérer : 1) l'articulation entre le lieu représenté (fictif) et le cadre de la représentation; elle met ainsi en jeu une articulation entre la sphère de la technique et celle de l'esthétique; 2) le passage de l'immatériel (l'idée en amont de l'œuvre) au matériel (les éléments concrets voués à l'exprimer) – voire l'inverse, dans de nouveaux processus de création. Technique et esthétique s'autoalimentent en enrichissant la tension réel / artifice que met en jeu l'événement théâtral (avec sa spécificité du "direct"). Cet échange est essentiel parce qu'il favorise le travail sur le point de vue du spectateur dans tous les sens du terme – position pour voir, champ de vision, et prise de position (opinion). »

L'installation comme dispositif et celle de *personnes* en particulier en est un bon exemple, elle permet d'activer ou de réactiver le lieu comme œuvre mais aussi comme événement. L'installation de Boltanski, de fort impact visuel et émotionnel, ce qui a pu lui être reproché, forme une œuvre unique qui développe les thèmes fondamentaux du rapport entre vie et mort, existence humaine individuelle et collective, mémoire et oubli, passé et présent, conduisant le visiteur dans une expérience multisensorielle induisant une réflexion sur le temps qui passe et sur le sens de la vie humaine. Il introduit le spectateur dans une position, où le son, les contrastes de lumière ou l'obscurité, le parcours,

⁹ Chantal Guinebault, « Fondements de la scénographie moderne : étymologie, histoire et esthétique » in *L'art en scène ou ce que l'art doit à la scénographie*, éditions Figures de l'art 18, revue d'études esthétiques, UPPA, 2010

la gestion des flux, le caractère hypnotique du mécanisme comme celui de la grue, l'entraîne dans une surabondance sensorielle qui le maintient dans un état de fascination. Le spectateur se trouve immergé dans une proposition environnementale, Claire Lahuerta écrit à ce sujet :

« Dès lors l'œuvre en scène ne se conçoit plus comme un objet visuel mais comme une expérience à vivre qui prend corps dans le moment de l'échange ou de la médiation entre l'œuvre, l'artiste et le spectateur ; l'exposition produit ainsi le matériau propre à sa constitution. »¹⁰ Dès lors, on peut dire qu'au regard du spectateur, chaque expérience est unique. Les conditions de perception s'apprécient à chaque instant dans leur puissance d'inscription dans le temps présent et dans le lieu d'expérimentation. Chaque espace d'exposition impose de nouveaux états de présentation que l'artiste interprète librement.

Aucune unicité possible pour l'artiste comme pour le spectateur : nous voici engagés dans un éternel recommencement, un présent incessamment renouvelé.

Toutes ces installations ou réactivations d'œuvres évoquées ont été réalisées sous la responsabilité de l'artiste qui a usé de sa pleine autorité pour ajuster, réinterpréter l'œuvre en fonction des conditions et du contexte de l'exposition. Quand l'artiste est décédé, ou quand l'œuvre participe d'un ensemble patrimonial, la question se pose bien différemment et c'est le rôle du conservateur de veiller à la transmission et aux conditions de présentation. Et finalement, nos musées proposent au public des œuvres sorties de leur contexte et coupées des conditions de monstration initiale. Mais c'est une autre question, la question qui nous occupe aujourd'hui est celle de la pleine responsabilité de l'auteur qui s'adapte à un lieu, développe son œuvre en dialoguant avec l'espace de présentation.

¹⁰ Claire Lahuerta, « La scénographie d'exposition : l'espace de l'art entre mise en scène et mise en œuvre » *op.cit.*

Ce débat questionne les interférences temporelles qu'introduit la pratique de l'installation. L'installation, dispositif d'expérimentation témoigne d'une prise en charge de l'historiographie par l'artiste lui-même, ce dernier jouant simultanément les rôles du commissaire et de l'historien. À la fois processus et résultat, l'installation articule la question de la transmission, du répertoire. Si l'installation remet en jeu une interprétation, cette réactivation de l'œuvre est indispensable pour ajuster la mise en visibilité de l'œuvre en dialogue avec ses nouvelles conditions de présentation.