

L'Esthétique de la trace anonyme.
Étude comparative des cas de Betty Goodwin et de Christian Boltanski.

Ève De Garie-Lamanque

Mémoire

présenté

au

Département d'Histoire de l'art

comme exigence partielle au grade de
Maîtrise ès Arts (Histoire de l'art)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Septembre, 2008

© Ève De Garie-Lamanque



Library and
Archives Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-45287-5
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-45287-5

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

RÉSUMÉ

L'Esthétique de la trace anonyme. Étude comparative des cas de Betty Goodwin et de Christian Boltanski.

Ève De Garie-Lamanque

La fascination de l'être humain pour sa propre mortalité et son désir de pérennité ne sont pas des idées nouvelles. Il y a en fait des milliers d'années que l'homme est conscient du caractère éphémère de son existence et s'évertue à laisser derrière lui des traces de son passage sur terre, afin de transmettre ses connaissances aux générations futures ou encore simplement afin que son souvenir lui survive de quelques années. Ce mémoire retrace et étudie la persistance de cette problématique dans la production de deux artistes de générations et de nationalités différentes, soit la Canadienne Betty Goodwin et le Français Christian Boltanski. Goodwin et Boltanski créent, chacun dans leur médium et en adoptant des stratégies différentes, des *memento mori* nouveau genre, très au fait de l'époque contemporaine. Travaillant dans l'esthétique de la trace et de la mémoire, ils ont en commun une prédilection pour l'anonyme, qu'ils abordent tantôt directement et indirectement. Notre mémoire étudie dans cette perspective deux aspects complémentaires de leur production artistique, soit d'abord la création d'un semblant de relique anonyme – dans lequel la référence au corps est omniprésente – et, dans un second lieu, le motif direct du corps et du visage humain qu'ils soustraient à son contexte et dont ils brouillent l'identité par une suite d'actions stratégiques iconoclastes.

ABSTRACT

The Aesthetic of the Anonymous Trace. A Comparative Study of the Work of Betty Goodwin and Christian Boltanski.

Ève De Garie-Lamanque

Human beings' fascination for their own mortality and their everlasting desire for perennality are not new ideas. For thousands of years man has been aware of the ephemeral aspect of its existence and has struggled to leave traces of its earthly passage in an effort to pass on knowledge to future generations, or simply to ensure that it is remembered for a few more years. This thesis identifies and studies the persistence of this issue in the work of two artists of different generations and nationalities: the Canadian-born Betty Goodwin and the French-born Christian Boltanski. Employing distinct mediums and strategies, Goodwin and Boltanski create re-imagined memento moris that are truly adapted to the present era. Working in the aesthetic of the trace and memory, they share a profound interest for the anonymous object and figure, which they address both directly and indirectly. Our thesis therefore studies two complementary aspects of their production: first the creation of an ersatz anonymous relic – which references the human body ubiquitously –, and secondly the direct motif of the human body and face, subtracted from its context and more-or-less rendered anonymous following a series of strategic iconoclast actions.

REMERCIEMENTS

Ce mémoire est le résultat d'un laborieux travail qui n'aurait pu se matérialiser sans l'aide précieuse de certaines personnes, notamment de Johanne Sloan, ma directrice, que je tiens à remercier pour sa passion communicatrice, sa patience et sa sagacité ; et de mes lectrices, Loren Lerner et Catherine MacKenzie.

Merci, également, à Constance Naubert-Riser pour son appui, sa grande générosité et sa confiance. Merci à mes parents, sans l'encouragement et l'amour desquels je ne serais celle que je suis aujourd'hui. Merci à mon frère David, à mes amis et à Olivier. Un remerciement tout spécial à Caroline Béland et à Nathalie Guimond.

Je dédie ce mémoire à Jeanne, ma grand-mère, mon amie, mon plus grand supporter.

TABLE DES MATIÈRES

Table des illustrations.....	vii
Introduction.....	1
Chapitre premier : La Création d'une relique.....	20
Chapitre deuxième : Le Visage et le corps anonyme.....	48
Conclusion.....	92
Bibliographie.....	97
Illustrations.....	106

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- III. 1.1 :** Betty Goodwin, *Chemise III*, février 1971, eau-forte au vernis mou et eau-forte, 70 x 55,5 cm (planche). Musée d'art contemporain de Montréal ; Musée des beaux-arts du Canada, Montréal ; Ottawa.
- III. 1.2 :** Betty Goodwin, *Gilet I*, août 1969, eau-forte au vernis mou, eau-forte, pointe sèche et roulette, 60 x 46 cm (planche). Musée des beaux-arts de l'Ontario ; Musée des beaux-arts de Montréal ; Musée national des beaux-arts du Québec ; Musée des beaux-arts du Canada, Toronto ; Montréal ; Québec ; Ottawa.
- III. 1.3 :** Betty Goodwin, *Poches*, janvier 1970, eau-forte au vernis mou, 21,2 x 50,4 cm (planche). Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
- III. 1.4 :** Betty Goodwin, *Gilets emballé I*, mai 1972, eau-forte au vernis mou, 65 x 50 cm. Musée des beaux-arts du Canada ; Musée d'art de Joliette, Ottawa ; Joliette.
- III. 1.5 :** Betty Goodwin, *Totem*, février 1970, eau-forte au vernis mou en couleurs, eau-forte et gaufrage à l'encre ; assemblage de trois planches, 12,6 x 16,9 cm ; 20,5 x 22,7 cm ; 18,9 x 14,9 cm. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
- III. 1.6 :** Betty Goodwin, *Chemise IV*, août 1971, eau-forte au vernis mou et eau-forte, 80 x 60,3 cm (planche). Musée des beaux-arts de l'Ontario ; Musée des beaux-arts du Canada ; Vancouver Art Gallery, Toronto ; Ottawa ; Vancouver.
- III. 1.7 :** Rachel Whiteread, *Untitled (Black Bed)*, 1991, fibre de verre et caoutchouc, 30,5 x 188 x 137,2 cm. Irish Museum of Modern Art, Dublin.
- III. 1.8 :** Betty Goodwin, *Gilet III*, février 1970, eau-forte au vernis mou en couleurs et eau-forte, 59,2 x 45 cm (planche). Reproduit dans Rosemarie L. Tovell, *Les Estampes de Betty Goodwin*, cat. d'exp. (Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 2002) 172.
- III. 1.9 :** Christian Boltanski, *Essais de reconstitution d'objets ayant appartenu à Christian Boltanski entre 1948 et 1954 (détail)*, 1970-1971, plasticine, tiroir de fer blanc, 60 x 40 x 13 cm. Collection FRAC Limousin, Aix-sur-Vienne.
- III. 1.10 :** Christian Boltanski, *Les Habits de François C.*, 1972, vingt-neuf photographies noir et blanc encadrées, dimensions inconnues. Reproduit dans Lynn Gumpert, *Christian Boltanski* (Paris : Flammarion, 1994) 98.
- III. 1.11 :** Christian Boltanski, *Inventaires des objets ayant appartenu à une femme de Baden-Baden*, mars 1973, objets divers, dimensions variables. Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden.

III. 1.12 : Christian Boltanski, *Inventaire des objets ayant appartenus à une femme de Bois-Colombes*, 1974, objets divers, dimensions variables. Centre national d'art contemporain, Paris.

(extrait du livre d'artiste)

III. 1.13 : Betty Goodwin, *Pour Joseph Beuys*, janvier 1974, eau-forte au vernis mou, eau-forte et polaroid couleurs, 55 x 70,5 cm (planche). Musée des beaux-arts de l'Ontario ; Musée des beaux-arts de Montréal ; Musée national des beaux-arts du Québec ; Musée des beaux-arts du Canada, Toronto ; Montréal ; Québec ; Ottawa.

III. 1.14 : Man Ray, *L'Inconnue de la Seine pour Aurélien* (ou *Bérénice au miroir ; les yeux fermés*), vers 1966, photographie noir et blanc, dimensions inconnues. CNRS, fonds Elsa Triolet-Aragon, Paris.

III. 2.1 : George Segal, *The Diner*, 1964-1966, plâtre, bois, formica, chrome, masonite et lampes fluorescentes, 238,1 x 366,4 x 243,8 cm. Walker Art Center, Minneapolis.

III. 2.2 : Antony Gormley, *Land, Sea and Air II*, 1982, plomb et fibre de verre, 45 x 103 x 53 cm ; 191 x 50 x 32 cm ; 118 x 69 x 52 cm, respectivement. Reproduit dans John Hutchinson, E.H. Gombrich, Lela B. Njatin et W.J.T. Mitchell, *Antony Gormley* (1995 ; Londres : Phaidon, 2000) 52.

III. 2.3 : Andres Serrano, *The Morgue (Fatal Meningitis II)*, 1992, photographie cibachrome, 125,7 x 152,4 cm. Reproduit dans *ArtNexus Images*, <http://www.artnexus.com/ImageBig/2006/u0006295>, site consulté le 12 août 2008.

III. 2.4 : Andres Serrano, *The Morgue (Rat Poison Suicide)*, 1992, photographie cibachrome, 127 x 152,4 cm. Reproduit dans Patrick T. Murphy, éd., *Andres Serrano – Works 1983-1993*, cat. d'exp. (Philadelphie : Institute of Contemporary Art ; University of Pennsylvania, 1994) N. pag.

III. 2.5 : Christian Boltanski, *Christian Boltanski à cinq ans et trois mois de distance*, 1970, photos de passeport et carton, 7,5 x 12,5 cm. Art postal envoyé à soixante personnes. Reproduit dans Didier Semin, Tamar Garb et Donald Kuspit, *Christian Boltanski* (Londres : Phaidon, 1997) 126.

III. 2.6 : Christian Boltanski, *Portraits des élèves du C.E.S des Lentillères*, 1973, photographies noir et blanc encadrées, dimensions variables. Collège d'études secondaires des Lentillères, Dijon.

III. 2.7 : Christian Boltanski, *Album de photos de la Famille D., 1939-1964* (détail), 1971, 150 photographies noir et blanc encadrées, 20 x 30 cm chacune. Reproduit dans Didier Semin, Tamar Garb et Donald Kuspit, *Christian Boltanski* (Londres : Phaidon, 1997) 61.

- III. 2.8 :** Christian Boltanski, *Monument : Les Enfants de Dijon*, 1985 ; 1986, 142 photographies noir et blanc ou couleur encadrées, ampoules et filage électriques, 20,5 x 15 cm chacune. Installation à la chapelle Saint-Louis de l'Hôpital de la Salpêtrière, Paris. Reproduit dans Didier Semin, Tamar Garb et Donald Kuspit, *Christian Boltanski* (Londres : Phaidon, 1997) 13.
- III. 2.9 :** Christian Boltanski, *Autel Chases*, 1987, photographies noir et blanc, boîtes de fer blanc et lampes de métal, env. 205 x 220 x 23 cm. Musée de Jérusalem, Jérusalem.
- III. 2.10 :** Christian Boltanski, *Menschlich*, 1995 ; 1996, photographies noir et blanc encadrées, env. 40 x 40 cm chacune. Installation à la Galerie Jules Kewenig, Cologne. Reproduit dans Didier Semin, Tamar Garb et Donald Kuspit, *Christian Boltanski* (Londres : Phaidon, 1997) 26.
- III. 2.11 :** Betty Goodwin, *The Park*, 1950, fusain et pastel sur papier, 52,6 x 57,3 cm. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.
- III. 2.12 :** Betty Goodwin, *Study for Berlin Project*, 1982, huile sur papier vellum, 53,8 x 68,5 cm. Collection Jared Sable, Toronto.
- III. 2.13 :** Betty Goodwin, *Swimmer*, 1982, huile sur papier vellum, 52,2 x 62,7 cm. Collection de l'artiste, Montréal.
- III. 2.14 :** Hubert Yencesse, *La Vague*, 1972, plâtre, 270 x 87 cm. Reproduit dans René Jullian, *Hubert Yencesse*, cat. d'exp. (Paris : Musée Rodin, 1972-1973) N.pag.
- III. 2.15 :** Betty Goodwin, *Weight of Memory II*, 1997, bâton à l'huile et graphite sur mylar, acier et galets, 20 x 23,8 x 10 cm, collection privée.
- III. 2.16 :** Betty Goodwin, *Weight of Memory III*, 1997, bâton à l'huile et graphite sur mylar, acier et galets, 20 x 23,8 x 10 cm, collection privée.
- III. 2.17 :** Betty Goodwin, *Weight of Memory VII*, 1998, bâton à l'huile et graphite sur mylar, acier et galets, 20 x 23,8 x 10 cm.
- III. 2.18 :** Betty Goodwin, *Weight of Memory VIII*, 1998, bâton à l'huile et graphite sur mylar, acier et galets, 20 x 23,8 x 10 cm.
- III. 2.19 :** Betty Goodwin, *Weight of Memory IX*, 1998, bâton à l'huile et graphite sur mylar, acier et galets, 21 x 24,7 x 10,5 cm.
- III. 2.20 :** Betty Goodwin, *Weight of Memory X*, 1998, bâton à l'huile et graphite sur mylar, acier et galets, 21 x 24,7 x 10,5 cm.
- III. 2.21 :** Nadar, *Eugène Carrière sur son lit de mort*, mars 1906, photographie noir et blanc, dimensions inconnues. Musée d'Orsay, Paris.

INTRODUCTION

Les œuvres de Christian Boltanski et de Betty Goodwin s'apparentent à des *memento mori* nouveau genre. Issus d'époques et de milieux différents, les deux artistes se rejoignent dans leur obsession pour les questions de la mortalité, de la mémoire et de l'oubli, qu'ils abordent toujours par le biais de l'individu anonyme – directement ou indirectement. Cette figure anonyme se veut, dans le cas précis de leur production artistique, un puissant symbole, qui fait à la fois référence à un individu unique et insubstituable – c'est-à-dire qu'il semble se référer à un individu authentique, et non à un simple symbole générique d'humanité –, bien que non identifié ; et agit en tant que dénominateur commun, d'élément neutre auquel le regardeur se substitue et s'identifie facilement. Cet anonymat du sujet représenté est tantôt célébré pour l'aura de mystère qu'il projette, tantôt créé de toute pièce et tantôt dénoncé, mais demeure fort malgré son ambiguïté et la permanente incertitude qu'il dégage.

Ce mémoire explore ainsi la nature et la récurrence des thèmes de la trace, de la remémoration et de la commémoration de l'anonyme dans la production de Betty Goodwin et de Christian Boltanski. Dans un format comparatif, il se subdivise en deux chapitres complémentaires : la question de la création de la relique anonyme en art contemporain – et donc, en un sens, d'une représentation sacralisée et indirecte de l'individu – est d'abord abordée, en lien avec l'étude des séries des *Vestes* et des *Chemises* de Goodwin ainsi que des *Habits de François C.* et des *Inventaires* de Boltanski ; puis, en second lieu, c'est le motif de l'hommage à l'anonyme avec représentation directe du corps ou du visage qui retient notre attention, en relation, cette

fois, avec les installations photographiques *Monument : Les Enfants de Dijon, Le Lycée Chases* et *Menschlich* de Boltanski et la méconnue série *Weight of Memory* de Goodwin.

L'art contemporain semble particulièrement fasciné par les phénomènes de la mémoire, de la commémoration et de l'anonymat. Ces derniers sont d'actualité et dignes d'un plus grand intérêt dans une société capitaliste et mondialiste où l'individualisme prévaut, dans laquelle l'individu est synonyme de valeur suprême dans les domaines économique, politique et moral, ainsi que dans le contexte actuel de l'aube d'un nouveau millénaire, alors que pèse la hantise de l'oubli et s'installe une philosophie d'obligation de mémoire. Plusieurs artistes traitent de ces problématiques dans leur production, ce qui mène irrémédiablement à la création d'un intérêt certain dans les sphères limitrophes de l'histoire et de la critique d'art.

C'est ainsi que plusieurs numéros du périodique spécialisé *Parachute*, parus en ces premières années du troisième millénaire, ont été consacrés à des thématiques voisines de l'anonymat et de la manipulation d'identité – le numéro 105 traite d'*Autofictions* (janvier, février et mars 2002), et le 112 des *Corps automates* (octobre, novembre et décembre 2003), etc. Un numéro est finalement consacré à l'anonymat lui-même en janvier, février et mars 2003.¹ L'introduction de Chantal Pontbriand, bien que très courte, met les pendules à l'heure. Elle constate d'abord la translation qui s'est effectuée quant aux zones d'intérêt comprises dans la problématique : au vingt-et-unième siècle, il n'est s'agit plus seulement de la question de l'auteur, « du *Erased de Kooning* d'un Rauschenberg ou du ready-made duchampien »². Les stratégies de manipulation de

¹ *anonymat_anonymity*, *Parachute* 109 (01-02-03 2003)

² Chantal Pontbriand, « *anonymat_anonymity* », *Parachute* 109 (01-02-03 2003) 6

l'identité, de l'être et du non-être, sont nombreuses et se jouent sur plusieurs niveaux. Il ne s'agit plus de nommer ou d'effacer l'auteur, mais de le situer, d'inclure le spectateur dans l'œuvre.

Ici, la question de l'anonymat dépasse celle de l'auteur, et touche à celle du « nom propre ». L'identité, l'individualité et le droit à l'individualité sont mis en cause. Dans un monde démographiquement en expansion, le collectif pèse lourd dans la « gérance » de la vie ordinaire, vie du commun des mortels, vie en commun. Le juste équilibre vacille. De multiples tensions s'expriment. [...] certains se glissent plus facilement que d'autres dans l'anonymat, d'autres développent des stratégies de survie pour ne pas y succomber, ou activent une sorte de pragmatique qui fait jouer les rapports entre l'anonyme et l'identificateur.³

Éclairant, ce texte n'en demeure pas moins une introduction à une collection d'essais, alors qu'il aurait facilement pu mener à une étude plus approfondie du phénomène.

Alors même qu'il ne traite pas de l'anonymat seul, mais aborde la problématique dans le cadre de l'étude de productions sélectionnées d'artistes visuels choisis, l'essai d'Evence Verdier inclus dans ce numéro de *Parachute* fait partie du nombre très restreint de documents dont la lecture se fait inspirante dans le cadre de recherche sur la trace anonyme et sur la survivance de l'anonyme, tel que c'est le cas dans ce mémoire. Evence Verdier, dans son essai « Personne est quelqu'un »,⁴ étudie certains projets d'Édouard Levé, Olivier Blanckart, Michel Journiac, Yasumasa Morimura et Cindy Sherman, pour n'en nommer que quelques-uns. Elle débute sa réflexion en soulignant la relation du visage au nom propre dans le processus d'attribution et de création d'une identité, puis s'empresse de formuler une hypothèse quand au pourquoi du projet d'anonymat, le liant par le fait même avec le désir de pérennité, alors que les deux idées pourraient de prime

³ Pontbriand, « anonymat_anonymity » 6

⁴ Evence Verdier, « Personne est quelqu'un », *Parachute* 109 (01-02-03 2003) 100-113

abondamment antithétiques : « Si nommer, c'est créer, poser l'existence de quelqu'un, autrement dit séparer et limiter l'étendue des êtres, extraire du néant pour rendre mortel, le projet d'anonymat traduit une réflexion sur le sens de la vie humaine, vise la désincarnation et à travers elle un désir de permanence, voire d'intemporalité. »⁵

Les pensées de Verdier rejoignent ainsi, en un sens, celles de l'historien de l'art Jean-Jacques Lévêque, qui publie en 1978 *Le Complexe de Pompéi*.⁶ Ce texte littéraire, qui se préoccupe toutefois peu de la question anonyme, réfléchit sur des préoccupations que l'auteur juge alors communes à plusieurs artistes actuels et que nous reconnaissons chez Boltanski et Goodwin, soit « le problème du temps, la pensée de la mort, la fascination du passé, le refus de la modernité⁷ » – c'est-à-dire, vraisemblablement, l'ensemble de sentiments et de préoccupations qu'il identifie comme étant le *complexe de Pompéi* dans le titre de son ouvrage, sans pourtant jamais le mentionner ou tenter de le définir formellement dans le corps du texte. Lévêque mentionne également l'avènement d'un nouveau romantisme. Les idées qu'il présente sont intéressantes et prometteuses – il dresse des parallèles entre le land-art et les ruines d'anciennes cités, entre l'archéologue et l'artiste, entre le musée et le temple. Chacune n'est cependant que brièvement abordée, ou encore consiste en le point de départ d'une envolée purement littéraire. Historien de l'art et critique, l'auteur n'a en effet aucune prétention scientifique pour cet essai, qu'il qualifie lui-même de « rêverie déambulatoire à travers l'art contemporain ». ⁸

⁵ Verdier, « Personne est quelqu'un » 100

⁶ Jean-Jacques Lévêque, *Le Complexe de Pompéi* (Paris : Pierre Horay, 1978)

⁷ Lévêque, *Le Complexe de Pompéi*. N. pag.

⁸ Lévêque, *Le Complexe de Pompéi*. N. pag.

Se faisant, il crée tout de même un précédent critique en rassemblant des artistes produisant durant les trente années suivant la Seconde Guerre mondiale sous une même bannière, qu'il orne d'un symbole fort imagé et toujours très populaire – Pompéi.⁹

Notre propre projet s'inscrit dans la lignée de la réflexion de Jean-Jacques Lévêque, en ce qu'il s'interroge non seulement sur l'anonymat mais sur ce « nouveau romantisme » – et plus spécifiquement l'esthétique de la trace et ses *memento mori* nouveau genre –, qu'il situe pour sa part dans le contexte actuel d'une obligation de mémoire. Car la mémoire est plus que jamais source de préoccupations et de débats, tel que l'atteste la tenue d'un colloque au Mans (France) du 26 au 28 octobre 2001. *Devoir de mémoire, droit à l'oubli?* a réuni plus d'une vingtaine de spécialistes issus de différents milieux, les invitant à réfléchir l'obligation de mémoire, sa nécessité et ses limites, notamment dans le contexte de la construction d'histoires nationales. Dans l'introduction des actes du colloque, Thomas Ferenczi, directeur adjoint de la rédaction du quotidien *Le Monde*, décrit une France « malade de sa mémoire »,¹⁰ qui a la « manie [...] des commémorations »¹¹ et qui ne sait si elle doit passer l'éponge sur certains tristes moments de son histoire, ou si elle doit plutôt s'acharner à identifier des coupables et à les punir au nom de leurs victimes. En citant Nietzsche dans sa *Seconde considération*

⁹ Pompéi et son imaginaire demeurent des symboles si forts qu'artistes et historiens de l'art y font régulièrement directement référence. Les moulages de corps de victimes de l'éruption inspirent ainsi un projet à David Moore et Françoise Sullivan en 1977 ; et l'historien de l'art Martin Friedman note leur ressemblance frappante et poignante avec les personnages de la sculpture *Lovers on a Bed II* (1970), de George Segal, dans un catalogue d'exposition de 1978. Voir *David Moore – Françoise Sullivan*, cat. d'exp. (s. l. : s. éd., 1977) ; Martin Friedman, « George Segal: Proletarian Mythmaker », *George Segal: Sculptures*, cat. d'exp. (Minneapolis : Walker Art Center, 1978) 19.

¹⁰ Thomas Ferenczi, « Devoir de mémoire, droit à l'oubli? », *Devoir de mémoire, droit à l'oubli?*, dir. Thomas Ferenczi (Paris : Complexe, 2002) 13

¹¹ Ferenczi, « Devoir de mémoire, droit à l'oubli? » 13

inactuelle, Ferenczi donne le ton des présentations et des essais à venir : comment « fixer la limite où il devient nécessaire que le passé s’oublie pour ne pas enterrer le présent »?¹²

Régine Robin, sociologue et spécialiste de la question de la mémoire, poursuit ce questionnement en 2003 dans son essai *La Mémoire saturée*,¹³ qui consiste en un véritable ouvrage de référence sur le sujet. Elle y annonce l’avènement d’un « nouvel âge de la mémoire »,¹⁴ remet en question les formes de mémorisation actuellement en usage et s’inquiète de la menace des « abus de la mémoire ». Dans *La Couleur de l’oubli*, le troisième chapitre de la première partie du document, elle-même intitulée *Présences du passé*, Robin aborde la problématique de la disparition des gens ordinaires, qu’elle nomme la masse anonyme :

Que laisse-t-on après une vie « normale »? Des traces dans un état civil, les registres de naissance et de décès, une mention de certificat d’études dans le journal local qui indique les « reçus » du canton, quelques bribes. Une tombe dans un cimetière, une stèle et, si le temps ne les efface pas, un nom, une inscription, des dates. S’il y a une descendance, quelques souvenirs transmis à la famille, quelques photos, parfois des bribes de correspondance sur des cartes postales. Dans des cas encore plus rares, des journaux intimes. Au bout de plusieurs générations, quand le souvenir s’estompe, quand les concessions dites à perpétuité viennent à échéance, il ne reste quasiment plus rien. Cette disparition-là, cet engouffrement des anonymes dans le néant, est le lot commun de l’humanité.¹⁵

Ce questionnement sur l’effacement graduel mais inévitable de toute trace de l’existence de l’individu banal, cette constatation amère, aura été formulé par plusieurs avant Robin, dont l’écrivain Louis-Ferdinand Céline qui cogite, en octobre 1933, sur « cette

¹² Ferenczi, « Devoir de mémoire, droit à l’oubli? » 14

¹³ Régine Robin, *La Mémoire saturée* (Paris : Stock, 2003)

¹⁴ Robin, *La Mémoire saturée* 17

¹⁵ Robin, *La Mémoire saturée* 94

silencieuse persistance poétique chez les anonymes, qui disparaît dans le silence aussi, sans laisser de traces jamais. »¹⁶

Cette réflexion sur la trace, sur ce désir de pérennité qui consiste en le fondement-même de notre mémoire et qui s'inscrit donc un contexte nostalgique d'obligation de mémoire décrit plus ou moins distinctement par Lévêque, Ferenczi et Robin pourrait être solidement ancré dans le discours de l'art contemporain produit après l'Holocauste, et c'est en toute conscience de cause qu'il ne le sera pas ici. Le *post-Holocaust art*, tel qu'il est discuté dans de nombreux ouvrages récents, dont les incontournables *At Memory's Edge – After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, de James E. Young,¹⁷ ainsi que *Caught by History – Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, de Ernst van Alphen,¹⁸ est un art de la mémoire, un art qui ne traite pas nécessairement directement du problème de l'Holocauste mais en présente malgré tout les stigmates. Et ses stigmates sont bels et bien présents et reconnaissables chez Goodwin et chez Boltanski, qui abordent non seulement constamment dans leur production les notions de la trace, de la mémoire et de la commémoration qui nous préoccupent, mais qui, plus encore, semblent avoir été personnellement et profondément marqués, bien qu'à distance, par la Shoah. Le profil de Christian Boltanski correspond d'ailleurs parfaitement à celui que dresse James E. Young de ce qu'il nomme

¹⁶ Louis-Ferdinand Céline, « Lettre à Léon Deffoux (*L'Œuvre*) », *Cahiers Céline*, dir. Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard, vol. 1 (1933 ; Paris : Gallimard, 1976) 92

¹⁷ James E. Young, *At Memory's Edge – After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture* (New Haven ; Londres : Yale University Press, 2000)

¹⁸ Ernst van Alphen, *Caught by History – Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory* (Stanford : Stanford University Press, 1997)

les *post-Holocaust-memory-artists*.¹⁹ Boltanski accuse en effet d'un bagage culturel métissé et partiellement juif – son père juif s'étant converti au catholicisme mais ayant tout de même étant contraint à se cacher durant la guerre – et fait partie de cette première génération d'artistes née à la fin du second conflit mondial qui vit et produit dans l'ombre d'un drame qu'elle n'a vécue qu'indirectement, à travers les témoignages et les archives médiatiques. Betty Goodwin, pour sa part, a grandi dans un milieu juif à une époque antérieure. C'est au Canada, à distance, qu'elle aura vécu l'Holocauste – ce qui ne saurait moins l'en voir affectée. Marqués par des événements qu'ils n'ont eux-mêmes vécus, Boltanski produit ainsi, dès 1988, des installations qui traitent plus directement de la Shoah, telles que *Canada* (1988) ou encore *The Purim Holiday* (1989)²⁰ ; et Goodwin, dont le travail n'aborde jamais directement cette question, confie dans le documentaire *Le Cœur à l'âme* qu'il en subsiste des traces ici et là :

Le symbole de la bâche est d'une époque noire, de la chambre de fer. C'est la chambre de millions de personnes. Pour moi, la chambre de millions de personnes et de l'époque noire signifie les camps nazis. Et la corne du narval, c'est l'espoir. Si cela ressort de certaines de mes œuvres, je dirais que ce n'est pas relié uniquement aux Juifs. Although, I mean, they certainly... I mean... the word is beyond suffering.²¹

Si la production de Betty Goodwin et de Christian Boltanski pourrait ainsi être considérée et analysée dans la perspective d'un art de la mémoire *post-Holocauste*, il n'en sera pas question dans le cadre de cette étude, une telle lecture de l'œuvre de Boltanski ayant par ailleurs été menée à maintes reprises, notamment par van Alphen, puis par Janis

¹⁹ Young, *At Memory's Edge* 6

²⁰ Van Alphen, *Caught by History* 96

²¹ Claude Laflamme, *Betty Goodwin – Le Cœur à l'âme*, Groupe ECP, 2003. La fin de la citation, dans la langue originale, n'a pas été traduite dans la version française.

Bergman-Carton.²² De plus, nous souhaitons aborder l'aspect mnémonique de leur production sans contraintes aucunes, c'est-à-dire d'une manière plus générale, qui ne saurait se contenter de cet aspect unique de la Shoah, puis par la suite nous attarder sur le motif exceptionnel de la trace anonyme. Il s'agit donc d'étudier cette quête commune à la Canadienne Betty Goodwin et au Français Christian Boltanski, qui partagent un ton nostalgique et la cause de la commémoration de l'anonyme contre toute attente, malgré les générations et les kilomètres qui les séparent ainsi que des approches divergentes.

Betty Goodwin (née Roodish) naît ainsi à Montréal le 19 mars 1923 de parents juifs anglophones de descendance roumaine. Elle expose pour une première fois en collectif au Salon du printemps du Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) en 1947. Élue membre de la Société canadienne des arts graphiques en 1965, sa carrière stagne. Découragée, elle assiste – sans être formellement inscrite – au cours de gravure dispensé par Yves Gaucher à la Sir George Williams University. C'est dans ce contexte, en 1969, qu'elle passe directement une paire de gants d'ouvrier sous la presse, ouvrant par ce fait-même la voie à la série des *Vestes* et marquant sa percée dans le milieu artistique canadien et international, alors qu'elle est âgée de près de cinquante ans. En 1972, son estampe à vernis mou *Chemise IV* remporte le premier prix du Conseil des Arts de la Grande-Bretagne, dans le cadre de la *Third British International Print Biennale* (Bradford, Angleterre). Récipiendaire de plusieurs honneurs, dont le prix Paul-Émile Borduas en 1986 et le prix Gershon-Iskowitz en 1995, elle est faite officier de l'Ordre du Canada en 2003. Elle représente le Canada à la Biennale de Sao Paulo en 1989, puis à la

²² Janis Bergman-Carton, « Christian Boltanski's *Dernières Années – The History of Violence and the Violence of History* », *History and Memory – Studies in Representation of the Past* 13.1 (printemps-été 2001) : 3-18

Biennale de Venise en 1995. Son travail est l'objet d'une importante rétrospective une première fois au Musée des beaux-arts de Montréal en 1988, puis une seconde à la Art Gallery of Ontario du 18 novembre 1998 au 7 mars 1999.

Christian Boltanski, pour sa part, naît à Paris en 1944. Très peu se sait de sa vie personnelle, l'artiste manipulant soigneusement son identité, dès ses débuts, se créant une personnalité publique artistique à la manière de Josef Beuys. Nous savons cependant qu'il quitte l'école très tôt, vers l'âge de douze ans, et commence à peindre des toiles de grand format à thèmes historiques, religieux ou macabres. Vers la fin de la décennie 1960, il se détourne de la peinture et expérimente avec les médiums, se fait touche-à-tout, s'intéressant tantôt au film, à la sculpture, à l'installation, à l'art postal, à la photographie et au livre d'artiste. Il présente sa première exposition individuelle en 1968 au Cinéma Le Ranelagh (Paris) – *La Vie impossible de Christian Boltanski* comprend un film et une sculpture. Son ascension est rapide et fulgurante. Très actif sur la scène artistique, les expositions solo et collectives se multiplient en France d'abord puis à l'étranger et ce, dès les années 1970. En 1972, il participe à sa première Documenta et à sa première Biennale de Venise. Il est professeur à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris depuis 1986.



C'est donc dans cette perspective du souvenir et de la commémoration de l'anonyme que nous allons d'abord débattre, dans notre premier chapitre, de l'hypothèse de la création de la relique dans la production de Goodwin et de Boltanski. D'après la sociologue Nathalie Heinich, la relique appartient à une catégorie d'objets particulière,

qu'elle nomme *les objets-personnes*²³ et son propre est de se faire le dépositaire unique et insubstituable de la trace d'une personne à laquelle elle aurait appartenu. Nous allons donc soigneusement étudier les séries des *Gilets* et des *Chemises* de Goodwin, ainsi que les *Inventaires* et l'installation photographique *Les Habits de François C.* de Boltanski, datant de la décennie 1970, afin de constater si ces œuvres partagent les qualités des reliques authentiques et correspondent de ce fait à la définition que fait Heinich de la relique. Car ces œuvres, qui prennent l'apparence de ready-mades ou encore renvoient à leur référent par relation indicielle, s'y apparentent bel et bien au premier regard. Banals objets utilitaires, ils ont en effet été reconnus comme uniques et insubstituables par un individu – notamment, l'artiste –, puis isolés, soustraits au quotidien, dépourvus de leur fonction originelle d'objets d'usage et sacralisés. Tels autant de cendrillons, ils sont passés de simples objets à puissants vecteurs de mémoire, au statut de gardiens d'une trace humaine jugée digne de préserver du passage du temps. Ils accusent également de la temporalité ponctuelle de la relique, qui se situe hors du temps, comprend une dimension mnémonique anachronique, en ce qu'elle renvoie éternellement au passé alors qu'elle existe dans le présent.

La question de la relique dans l'œuvre des deux artistes et d'autant plus pertinente que des analogies entre l'une et l'autre ont été précédemment formulées par quelques historiens de l'art, dont Alain Parent,²⁴ Sandra Paikowsky²⁵ et Johanne Lamoureux,²⁶

²³ Nathalie Heinich, « Les Objets-personnes : Fétiches, reliques et oeuvres d'art », *Sociologie de l'art* 6 (1993) 25-55

²⁴ Alain Parent, *Betty Goodwin*, cat. d'exp. (Montréal : Musée d'art contemporain, 1976)

sans cependant avoir été sérieusement posée et approfondie. Alain Parent fait ainsi brièvement référence, dans le catalogue de l'exposition *Betty Goodwin* présentée au Musée d'art contemporain de Montréal en 1976, à l'esthétique de la trace et de la survivance. Dans l'essai qu'il signe pour le catalogue, le commissaire fait un rapprochement entre les *Vestes* et des reliques : « Par analogie, nous pouvons évoquer (« vests ») l'empreinte du suaire du Christ ou d'autres saints, les ex-votos (livres), le type d'objets servant de reliques (les matières [24] fibreuses : ex : les cheveux du saint), l'acte d'enchâssement (ex. : les vêtements mélangés à la terre). »²⁷ Bien que très brève, puisque contenue dans une unique phrase, cette analogie est importante en ce qu'il s'agit d'une première allusion au concept de relique dans la critique de la production de Goodwin, et que celui-ci sous-entend, par sa nature-même, les idées de mémoire, de trace, de *memento mori*, de temporalité et de survivance, qui sont toutes au centre de notre propre argumentation, si ce n'est du concept d'anonymat.

Cette analogie faite à la relique sera refaite par deux fois dans le corpus critique de l'artiste, soit en 1986 et en 2003. Dans un premier temps, donc, dans un essai de Sandra Paikowsky compris dans le catalogue de l'exposition *Betty Goodwin – Passages*, présentée à la Galerie d'art Concordia, dans lequel elle écrit sur la référence faite à l'anonyme, la nostalgie, la relique et l'artéfact :

Ces gilets, moulés et froissés de l'intérieur par leurs propriétaires anonymes, deviennent entre les mains de Goodwin un artéfact intimiste à travers le processus de pliage, d'aplatissement et d'étirement. Comme

²⁵ Sandra Paikowsky, *Betty Goodwin – Passages*, cat. d'exp. (Montréal : Galerie d'art Concordia ; Université Concordia, 1986)

²⁶ Johanne Lamoureux, « Étendard, relique, marchandise », *Doublures – Vêtements de l'art contemporain*, cat. d'exp. (Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, 2003) 12-14

²⁷ Parent, *Betty Goodwin* 23-24

les portraits que fait Jim Dine de sa robe de chambre, les gilets de Goodwin relèvent à la fois du biographique et de la nostalgie commune pour les reliques de notre culture.²⁸

Dans un second temps, l'historienne de l'art Johanne Lamoureux mentionne les productions de Goodwin – et plus particulièrement « sa célèbre série des vestes »²⁹ – et de Boltanski dans son essai *Étendard, relique, marchandise* du catalogue de l'exposition collective *Doublures – Vêtements de l'art contemporain*, et ce, dans le contexte d'un paragraphe consacré au paradigme de la trace, « voire de la relique ».³⁰ Bien que *Vest for Beuys*, de 1972-74, soit mentionnée et reproduite en couleurs, aucune œuvre de Goodwin ne fait partie de l'exposition, contrairement à une œuvre pour Boltanski, et Lamoureux ne semble se sentir aucunement obligée d'élaborer sur son énoncé, comme s'il allait de soi. Aucun historien de l'art n'a cependant, à ce jour, étudié en profondeur cette problématique de la relique dans le travail de Goodwin, notamment de la relique anonyme, et très peu encore dans le cas de Boltanski, et ce alors même que les écrits traitant de sa production prolifèrent.

Ainsi, alors que l'œuvre à l'apparence si mystérieuse de ce dernier est présentée avec clairvoyance et ses thèmes récurrents identifiés très tôt dans sa carrière, elle est malheureusement rarement étudiée en profondeur. C'est ainsi, par exemple, que Gilbert Lascault, dans son article *Inventaires de Boltanski* (1974) qui fut par la suite reproduit nombre de fois dans les annexes de catalogues d'exposition et de monographies, dresse un portrait très détaillé du projet des inventaires et insiste sur l'anonymat des objets les

²⁸ Paikowsky, « Betty Goodwin » 31

²⁹ Lamoureux, « Étendard, relique, marchandise » 13

³⁰ Lamoureux, « Étendard, relique, marchandise » 13

constituant, mais sans pousser plus loin sa réflexion, alors qu'il aurait été facile d'aborder l'avenue de la relique : « Les inventaires de Christian Boltanski tournent autour d'inconnus qui ne représentent rien [...]. De ces individus, le nom a sombré ; et les discours ; et les souvenirs vrais et faux ; et les mensonges et les aveux ; et le visage. »³¹ C'est surtout dans le cadre d'entrevues qu'accorde Boltanski qu'est soulevée cette question de la relique, dans un contexte d'épaisse ambiguïté. Dans un entretien avec Tamar Garb datant de 1997, Boltanski s'exprime ainsi : « [...] there is something contradictory about my work, in that it is about relics but at the same time it's very much against relics. »³² Un peu plus tôt dans l'entretien, il affirme également :

At the same time I think that the idea of the relic is completely stupid, especially in art today. In the late twentieth century, more than half of the art produced is not even touched by the artist. If I put my lighter on display at an exhibition, it would be acceptable. It would be on a pedestal and labelled, like a bronze sculpture. But what I have been trying to do for a few years now is to escape this idea of the relic.³³

Si très peu de critiques et d'historiens de l'art sont allés plus loin dans leur étude du motif de la relique dans la production de Boltanski, ce questionnement est absolument nécessaire dans la mesure où l'artiste lui-même affirme en avoir traité dans sa production, tout en remettant ensuite en question le bien-fondé de ses propres actions.

Dans un second et dernier chapitre, nous allons ensuite examiner la question de la représentation directe du corps et du visage anonymes, qui s'inscrit dans la continuité du semblant de relique précédemment évoqué, en ce que ce dernier fait constamment référence au corps sans jamais directement le présenter le regard. Ce sujet d'études est

³¹ Gilbert Lascault, « Inventaires de Boltanski », *XX^e Siècle* 36.43 (décembre 1974) : 181

³² Tamar Garb, « Interview – Tamar Garb in conversation with Christian Boltanski », *Christian Boltanski* (Londres / New York : Phaidon, 1997) 19

³³ Garb, « Interview – Tamar Garb in conversation with Christian Boltanski » 16

d'autant plus pertinent que les deux artistes effectuent la transition de l'un à l'autre au même moment, soit à l'émergence de la décennie 1980, tout en conservant les problématiques de la mémoire, de la trace anonyme et de la mortalité au centre de leurs préoccupations. Goodwin et Boltanski ayant très abondamment traité du motif du corps ou du visage anonyme au cours des vingt dernières années du vingtième siècle, nous avons dû sélectionner des œuvres qui nous ont semblées sinon exemplaires de leur démarche, sinon dignes d'une étude plus approfondie.

C'est ainsi que notre analyse des installations choisies *Monument : Les Enfants de Dijon* (1985), *Le Lycée Chases* (1987-91) et finalement *Menschlich* (1995), de Christian Boltanski – qui se fera à la lumière de l'évocation des théories de la visagéité de Gilles Deleuze et Félix Guattari, de la relation du visage à l'identité, de l'iconoclasme, de la connivence du médium photographique avec la mort et du *counter-monument* de James E. Young –, qui présentent différents degrés d'anonymat de la figure, nous permettra de déterminer dans quelle mesure et en empruntant quelles stratégies l'artiste français, très au fait des stratégies de construction de l'identité, brouille consciemment et consciencieusement cette dernière. Deux monographies éponymes traitant de l'œuvre de l'artiste, parues au cours des années 1990, seront alors des incontournables : un de Lynn Gumpert en 1994,³⁴ puis un collectif de Didier Semin, Tamar Garb et Donald Kuspit en 1997.³⁵ Ces ouvrages consistent en effet en des trésors informatifs, mais ne soutiennent cependant pas de théories ou d'argumentations particulières. Sur ce point, c'est un essai publié par Anne Benichou dans *Parachute* à l'automne 1997 qui présente à ce jour les

³⁴ Lynn Gumpert, *Christian Boltanski* (Paris : Flammarion, 1994)

³⁵ Didier Semin, Tamar Garb et Donald Kuspit, *Christian Boltanski* (Londres : Phaidon, 1997)

idées les plus pertinentes en ce qui a trait à la question de la mémoire et de l'identité. Intitulé *Christian Boltanski – Les Inventaires du quotidien pour ne pas perdre la mémoire du monde*³⁶, cet essai présente la thèse d'une « mémoire hypermnésique de Boltanski »,³⁷ dont il situe l'émergence dans le contexte d'un mouvement artistique de la fin des années 1960 et du début de la décennie 1970 remettant en question le rôle de la mémoire dans la construction de l'identité ; ainsi que dans le contexte général d'une crise de la mémoire, d'un sentiment d'urgence de commémoration, semblables à ceux auxquels font allusion Régine Robin et Thomas Ferenczi dans leurs propres études. Benichou soutient ainsi que « [...] [l'] œuvre [de Boltanski] ne cesse d'explorer les notions de mémoire, d'identité et de monument ».³⁸ Cet énoncé fait montre de similitudes par rapport à l'hypothèse que nous tenterons de démontrer, si ce n'est qu'il s'agira alors d'anonymat plutôt que d'identité et en ce qu'il s'agira pour cette fois de se limiter au motif du visage à l'identité brouillée.

Durant la décennie 1990, les essais et critiques portant sur Betty Goodwin et son travail insistent cette fois sur son caractère humaniste, sur sa profonde empathie pour la souffrance de l'Autre – cet *Autre* qui demeure en tout temps anonyme et généralisé, sans pour autant être identifié comme tel par les auteurs, et qu'elle s'acharne alors à représenter. Dans le catalogue *Betty Goodwin – Icons*, de 1996, Cindy Richmond insiste ainsi sur son extrême sensibilité à la fragilité et à la vulnérabilité de l'être humain.³⁹

³⁶ Anne Benichou, « Christian Boltanski – Les Inventaires du quotidien pour ne pas perdre la mémoire du monde », *Parachute* 88 (oct.-déc. 1997) : 4-13

³⁷ Benichou, « Christian Boltanski » 6

³⁸ Benichou, « Christian Boltanski » 6

³⁹ Cindy Richmond, *Betty Goodwin – Icons*, cat. d'exp. (Regina : MacKenzie Art Gallery, 1996)

Robert Enright, dans un même ordre d'idées, écrit que le travail de l'artiste canadienne se démarque de celui des autres participants de l'exposition *Identity and Alterity*, organisée par Jean Clair dans le cadre de la XLVI^e Biennale de Venise : « All of these artists have investigated in various ways the separate territories occupied by the body [...], but none have so consistently and movingly traced the body's fragile negotiations between being and not being, between presence and absence, between marking and erasing, hope and despair. »⁴⁰

C'est en 1998 que paraît un premier ouvrage majeur sur l'œuvre de l'artiste, soit *The Art of Betty Goodwin*, catalogue de la rétrospective présentée au Musée des beaux-arts de l'Ontario par Jessica Bradley et Matthew Teitelbaum.⁴¹ Cet ouvrage consiste en le véritable précédent de ce mémoire, et ce particulièrement de par l'introduction d'Anne Michaels et l'essai de Matthew Teitelbaum, en ce qu'ils traitent de l'œuvre de Goodwin à l'intérieur des paradigmes du deuil et de la mémoire. Michaels est ainsi la première – et la seule à ce jour, si ce n'est d'un bref passage dans le documentaire *Betty Goodwin – Le Cœur à l'âme*, de Claude Laflamme⁴² – à mentionner et brièvement élaborer sur l'alors très récente série *Weight of Memory* (1997-98) et sa forte teneur commémorative, une série de lavis et de dessins de proportions intimistes qui fera l'objet d'une étude approfondie dans la seconde partie de notre mémoire. Cette série se révèle à notre avis un étonnant cri du cœur, dans la mesure où l'artiste, alors qu'elle est reconnue pour son humanisme et sa compassion, fait rarement dans l'actualité politique. Les œuvres qu'elle

⁴⁰ Robert Enright, introduction, « A Bloodstream of Images – An Interview with Betty Goodwin », *Border Crossings* 14.4 (novembre 1995) : 44

⁴¹ Jessica Bradley et Matthew Teitelbaum, *The Art of Betty Goodwin*, cat. d'exp. (Toronto ; Vancouver : Art Gallery of Ontario ; Douglas & McIntyre, 1998)

⁴² Laflamme, *Betty Goodwin – Le Cœur à l'âme*

comprend, alors qu'elles accusent qu'un effacement systématique de repères qui permettraient l'identification des victimes ou du moins des conflits auxquels elle fait référence, consistent en de très fortes et très personnelles réponses aux drames humains anonymes dont nous bombardent les médias. Elles compilent la double fonction de critique sociale et d'hommages commémoratifs.

Matthew Teitelbaum, pour sa part, insiste également sur ce caractère commémoratif dans la première partie de son essai, intitulé *The Mourner's Cry: Some thoughts about the early work of Betty Goodwin*, dans lequel il dresse une étude chronologique et contextuelle de la production de l'artiste. Il affirme, à ce propos : « Her [Goodwin's] continuing use of the human figure invokes the act of memorialization : seeing, remembering, reflecting, mourning. »⁴³ Si ces réflexions de la part des auteurs nous semblent d'autant plus justes qu'elles se situent au cœur de nos préoccupations, elles demeurent cependant incomplètes et nécessitent davantage notre attention. Il s'agira notamment de s'interroger sur la forme qu'adopte le deuil dans l'œuvre de Goodwin, sous quel aspect et selon quelles stratégies il se matérialise.



L'objet de notre mémoire, cependant, consiste d'abord et avant tout non pas d'étudier ces simples notions ou thèmes récurrents, mais bien de les étudier dans un contexte comparatif. Cette stratégie nous permettra de rapprocher deux artistes appartenant à des espaces géographiques et à des générations différentes dont l'œuvre est plus souvent qu'autrement abordée en solo – souvent même isolée de son contexte –, et

⁴³ Matthew Teitelbaum, « The Mourner's Cry – Some thoughts about the early work of Betty Goodwin », *The Art of Betty Goodwin*, cat. d'exp. (Toronto ; Vancouver : Art Gallery of Ontario ; Douglas & McIntyre, 1998) 7

qui se préoccupent des mêmes problématiques durant les mêmes époques sans jamais adopter une approche identique. Cette décision d'adopter le modèle comparatif ne s'est pas présentée de front, mais bien graduellement, suite à des mois de recherche, ce mémoire se devant originellement une étude de l'œuvre exclusif de la Canadienne Betty Goodwin. C'est au cours de nos lectures, sournoisement, que cet intérêt s'est manifesté. Dans sa mise en contexte historique et artistique de la production de la Canadienne, Matthew Teitelbaum, dans le catalogue *The Art of Betty Goodwin*, note ainsi :

Similarly, a number of works by the French artist Christian Boltanski have, since the early 1970s, used clothing, photographs and low-voltage light sources to suggest the quiet, solitary act of remembering. Where there is darkness there is silence, Boltanski suggests, and in doing so he underlines the unyielding sadness that lies at the core of remembering the dead.⁴⁴

Cet esprit voisin d'une production artistique et de l'autre s'est encore davantage fait sentir dans l'essai *Étendard, relique, marchandise* du catalogue de l'exposition *Doublures – Vêtements de l'art contemporain*, dans lequel Johanne Lamoureux aborde alternativement le travail de Boltanski puis de Goodwin dans une section portant sur la relique, sans pourtant jamais les comparer l'un à l'autre.⁴⁵

Ceci dit, notre étude comparative des productions de Betty Goodwin et de Christian Boltanski se fait dans le contexte hypermnémonique actuel de Thomas Ferenczi, d'Anne Benichou et de Régine Robin. Cette étrange quête commune du souvenir, du deuil et de la commémoration de la figure anonyme qu'est la leur est-elle un symbole, la matérialisation d'une obligation de mémoire qui se fait si pressante que nous devons même de se rappeler les inconnus, les anonymes?

⁴⁴ Teitelbaum, « The Mourner's Cry » 33

⁴⁵ Lamoureux, « Étendard, relique, marchandise » 13

CHAPITRE PREMIER

La Création d'une relique

Une planche glissa et j'aperçus, étalée sur un fond de velours noir, une merveilleuse chevelure de femme! Oui, une chevelure, une énorme natte de cheveux blonds, presque roux, qui avaient dû être coupés contre la peau, et liés par une corde d'or. Je demeurai stupéfait, tremblant, troublé! Un parfum presque insensible, si vieux qu'il semblait l'âme d'une odeur, s'envolait de ce tiroir mystérieux et de cette surprenante relique. Je la pris, doucement, presque religieusement, et je la tirai de sa cachette. Aussitôt elle se déroula, répandant son flot doré qui tomba jusqu'à terre, épais et léger, souple et brillant comme la queue en feu d'une comète. [...]

N'était-ce point étrange que cette chevelure fût demeurée ainsi, alors qu'il ne restait plus une parcelle du corps dont elle était née?⁴⁶

Dans *La chevelure*, une nouvelle écrite en 1884, Guy de Maupassant raconte l'histoire d'un homme qui a sombré dans la folie la plus profonde. Romantique, nostalgique et fataliste, ce dernier vit pour le passé plutôt que pour le présent ou l'avenir, qui lui rappellent sans cesse l'inévitabilité de sa mort prochaine. À l'abri du besoin, collectionneur, il se passionne pour les antiquités de nature diverse, c'est-à-dire de tous ces objets qui ne subissent le temps de la même façon que les hommes et qu'il considère comme autant de témoins d'existences humaines révolues. Manipulant ces objets issus d'une autre époque, le protagoniste ressent l'âme de la chose – cette aura qui se développe autour des objets utilisés et choyés, évoquée par une patine ou un parfum particulier – et laisse vaquer son imagination, caressant le désir impossible de rencontrer et de posséder toutes ces femmes d'un passé inaccessible auxquels ont appartenu montres et bijoux présentés dans la vitrine du brocanteur. Obsédé par les relents furtifs de l'existence des morts dans le monde des vivants, sa frénésie atteint son paroxysme alors

⁴⁶ Guy de Maupassant, « La chevelure », *Contes fantastiques complets* (1884 ; Paris : Marabout, 1997) 188-189

qu'il découvre une chevelure de femme dans un meuble ancien qu'il vient de se procurer. Réalisant que cette chevelure n'a rien à voir avec les simples épingles de corsage et autres objets banals qui le troublaient autrefois jusqu'aux tréfonds de son âme, puisqu'il s'agit du fragment direct du corps d'une de ces femmes disparues et anonymes dont le désir emplit son esprit et son corps, le héros de cette nouvelle perd peu à peu la raison qu'il lui reste. Victime de son imagination débordante et romantique – ou témoin d'un phénomène surnaturel –, il devient l'esclave d'un objet projetant sur lui son emprise extraordinaire, de cette relique en apparence toujours hantée par sa propriétaire disparue.

Si ce court récit de Maupassant fait allusion à un comportement extrême afin de susciter l'intérêt du lecteur, qu'il plonge dans une atmosphère insolite et mystérieuse, une telle attitude de fascination de l'être humain pour sa propre mortalité n'est guère inhabituelle. Il y a en fait des milliers d'années que l'homme est conscient du caractère éphémère de son existence et s'évertue à laisser derrière lui des traces de son passage sur terre, afin de transmettre ses connaissances aux générations futures ou encore simplement afin que son souvenir lui survive de quelques années – Ludwig Feuerbach est d'ailleurs allé jusqu'à insinuer que c'est à cette soif d'immortalité que répondent les religions.⁴⁷ La trace laissée par une existence passée n'est donc pas toujours accidentelle, comme c'était le cas dans la nouvelle littéraire intitulée *Arria Marcella*, de Théophile Gauthier, où elle consistait en l'empreinte d'un sein de femme dans la cendre volcanique coagulée.⁴⁸ Des reliques sont en effet créées par tous et chacun dans leur quotidien, consciemment ou non, dans la tentative que le souvenir de leurs proches disparus demeure fort et acquière

⁴⁷ Ludwig Feuerbach, *Lectures on the Essence of Religion*, trad. Ralph Mannheim (1851 ; New York : Harper & Row, 1967)

⁴⁸ Théophile Gauthier, « Arria Marcella », dir. Claude Aziza, *Pompéi* (1852 ; Paris : Pocket, 1995) 59-98

une certaine matérialité. Dans le roman *Moon Palace*, de l'auteur d'origine américaine Paul Auster, la relique prend la forme d'une clarinette ayant appartenue à l'oncle du protagoniste – instrument dont ce dernier ne peut se résoudre à se séparer alors même que la précarité de sa situation financière l'incite fortement à le faire. Dans un passage particulièrement intéressant, le personnage principal raconte sa relation à l'objet : « La clarinette était mon dernier lien avec l'oncle Victor, et parce que c'était le dernier, parce qu'il n'y avait aucune autre trace de lui, elle portait toute la force de son âme. Chaque fois que je la regardais, je sentais cette force en moi aussi. C'était un objet auquel je pouvais m'accrocher, un débris du naufrage, qui m'aidait à flotter.⁴⁹ »

D'une grande sensibilité, ces écrivains ont abordé les thèmes du passage du temps, de la mortalité humaine et de l'objet vecteur de mémoire, réussissant à créer un fort sentiment d'introspection chez le lecteur, amenant ce dernier à réfléchir sur la qualité éphémère de sa propre existence. L'auteur américain contemporain Paul Auster et ses homologues français de la seconde partie du dix-neuvième siècle excellent même dans ce domaine, créant en quelque sorte une version littéraire des *memento mori* dont la tradition remonte à l'Antiquité, transformant le squelette loquace en momie – tel que dans *Le roman de la momie*⁵⁰ –, de même que la lointaine Arcadie peinte par le Guerchin et Nicolas Poussin en la Pompéi de Titus. *La chevelure*, *Arria Marcella* et *Moon Palace* présentent trois modèles distincts de la relique – soit le fragment organique,⁵¹ l'empreinte

⁴⁹ Paul Auster, *Moon Palace*, trad. Christine Le Boeuf (Arles : Actes Sud, 1990) 59-60

⁵⁰ Théophile Gauthier, *Le Roman de la momie* (1858 ; Paris : Gallimard, 1986)

⁵¹ La mèche de cheveu était par ailleurs une forme de *memento mori* très populaire à l'époque victorienne – un fragment du corps de l'être aimé, qu'il soit mort ou vivant, étant souvent privilégié afin d'évoquer son souvenir. Souvent placée à l'intérieur d'un médaillon, elle était disposée afin de composer un ensemble très élaboré parfois orné de perles et autres parures.

et l'objet privilégié –, ces derniers ne consistent cependant qu'en un mince échantillonnage d'une quasi infinité de possibilités. Rare et éphémère, possédant parfois une personnalité propre suscitant des comportements obsessionnels – reliques et animisme allant donc occasionnellement de pair –, la relique et son histoire font état d'un imaginaire riche et renouvelable, inspirant nombre de créations littéraires et visuelles.



Si la relique émeut tant, c'est qu'elle est par nature instable – et la mémoire, à laquelle elle est si intimement liée, ne l'est-elle pas également? – et n'a pas toujours eu le bénéfice d'être récipiendaire de ce statut qui l'élève si haut dans la hiérarchie des objets. Cela car un objet a beau être le dépositaire de traces quelconques, il est condamné à une existence mortelle – d'usage – et ne se fera jamais aide-mémoire sans le recours d'un individu ou d'une communauté qui le reconnaisse comme unique et insubstituable, ou encore comme le dépositaire de certaines vertus. Plusieurs artistes visuels, dans les années 1970, se sont d'ailleurs penchés sur cette question de la survivance et du passage du temps, des traces de la mémoire et d'existences disparues. Utilisant des modèles de reliques tels que ceux évoqués plus haut, s'intéressant au quotidien d'une manière complètement différente à celle adoptée par leurs collègues de la décennie précédente, ils ont optés pour une approche davantage intimiste et intériorisante. Ces artistes, dont font partie la Canadienne Betty Goodwin et le Français Christian Boltanski, abordent à leur manière les idées, propos, de même qu'atmosphères nostalgiques et fantastiques auxquels ont donné vie Paul Auster autres Maupassant – à la différence, cependant, qu'ils ne se laissent pas inspirer par la magie des objets afin de créer contes et fantaisies, mais ont plutôt choisi de créer eux-mêmes ces reliques qui alimentent tant l'imaginaire.



Ce sont les séries de gravures à vernis mou intitulées *Gilets* et *Chemises*, sur lesquelles Betty Goodwin a vaqué par intermittence de juillet 1969 (*Gilet I*) jusqu'en janvier 1974 (*Pour Joseph Beuys*), qui l'ont révélée comme une artiste de premier plan sur la scène artistique canadienne et internationale. Cette portion de son œuvre, qui rassemble plus d'une trentaine de gravures – dont certaines en plusieurs états –, présente les vêtements sous toutes leurs formes. Les habits sont ainsi, tour à tour, illustrés seuls ou en duo sur la page; de face ou de profil; pliés avec soin, disposés avec négligence, ou carrément froissés; entiers ou fragmentés; encrés de noirs profonds, de brun chocolat et de bleu marine contrastant avec la blancheur immaculée du support, puis occasionnellement rehaussés de couleurs éclatantes; en un pâle gris sur fond noir; ou encore avec un arrière plan coloré où peuvent se voir les coups du pinceau. Si ces gravures à vernis mou ne s'apparentent pas toutes à des reliques de la trempe de celle qui est l'élément déclencheur de la nouvelle *Arria Marcella* – soit « [...] cette lave, [qui], refroidie autour du corps d'une femme, en a gardé le contour charmant [...], lorsque tant d'empires disparus n'ont pas laissé de trace⁵² » –, elles ont cependant en commun le procédé de l'empreinte qui, ajouté à l'usure du vêtement, sont deux facteurs non négligeables lors de la création de l'aura d'un objet et de sa projection dans un éternel passé. Certaines eaux-fortes se distinguent par contre tout particulièrement du lot, telles *Chemise III* (février 1971) et *Gilet I* (août 1969). Ce qui les rend si différentes, c'est entre autres l'immense sentiment de solitude et de calme qu'elles dégagent, de même que cette invitation à la contemplation et à l'intériorisation. *Chemise III* n'a en fait, pour moi, rien à voir avec des œuvres telles que *Poches* (janvier 1970), les *Gilets emballés* (1972),

⁵² Gauthier, *Pompéi* 62

ou encore *Totem*, datant de février 1970. Ainsi, *Totem* est une sorte de collage qui réunit trois eaux-fortes à vernis mou qu'elle dispose sur un axe vertical. Ces fragments de chemise – soient une poche, une manchette et un col avec cravate – viennent structurer l'image et la dynamiser d'une manière inconnue à *Chemise III*, où le vêtement est entier, déposé seul au centre de la page, et n'a subi que des modifications mineures, soient quelques traits ajoutés au burin ici et là afin de donner du corps l'impression. L'absence de couleur – sourdes mais plus nombreuses dans *Totem*, si ce n'est de l'orange vif de la cravate – visible dans *Chemise III* vient également indiquer l'état d'esprit *autre* dans lequel l'artiste a réalisée l'eau-forte.

Parmi cette trentaine de gravures que Betty Goodwin a donc produites sur le thème du vêtement en une période de cinq années – soit de 1969 à 1974 –, une quinzaine d'images surprennent par leur gravité, leur dénuement, leur simplicité et leur vérité. Si l'absence de couleur⁵³ et l'accumulation de détails sont souvent synonymes de froideur, l'artiste contrebalance cet effet par un encrage soigné et savamment contrôlé octroyant tantôt une apparence soyeuse ou veloutée à l'empreinte relevée. Le résultat, étonnant, s'apparente à une relique, stimule l'imaginaire romantique et bouleverse l'âme. Il se dresse comme un témoin d'un discours personnel sur l'humanité, la mémoire, la mort et les processus de commémoration. Abordant les thèmes de la mortalité et de l'immortalité, du souvenir et de l'oubli, Goodwin se fait subtile, misant sur un contenu émotionnel plutôt que factuel. Ne représentant jamais, dans cette série, le corps mort au regard, mais le suggérant néanmoins, l'approche indirecte peut à la fois avoir une

⁵³ Si ce n'est du rose saumon colorant l'arrière plan de *Gilet III* (février 1970), que Rosemarie L. Tovell qualifie d'ailleurs de « la plus colorée de la série *Gilet* ». Voir à ce propos Rosemarie L. Tovell, *Les estampes de Betty Goodwin*, cat. d'exp. (Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, Éditions de l'Homme, 2002) 173.

signification personnelle pour l'artiste elle-même que pour quiconque poserait les yeux sur ses œuvres.

Lors de l'observation des gravures à vernis mou de Betty Goodwin, ce n'est cependant pas l'évocation du corps par le vêtement qui frappe d'abord l'œil, mais bien la nature même des images – c'est-à-dire le procédé par lequel elles ont été créées. Ses œuvres n'ont pas, en fait, été dessinées ou gravées au burin. Elles ne sont pas non plus des ready-mades. Sans véritablement *être* la chemise ou le gilet, elles s'y rapportent directement, et sont donc davantage que de simples signes d'ordre iconique qui ne font que renvoyer à leur objet par ressemblance ou accumulation de caractères communs.⁵⁴ Les créations de Goodwin sont l'empreinte de ces mêmes vêtements auxquels ils renvoient, ce qui sous-entend une relation d'ordre indiciel entre les unes et les autres, soit le contact – ou la présence – et l'absence de l'objet référentiel tout à la fois. Demeurée insatisfaite des résultats obtenus grâce à la technique traditionnelle de l'eau forte, largement axée sur le dessin, l'artiste s'est tournée vers le médium singulier du vernis mou en 1969. Elle nota par ailleurs rétrospectivement dans son journal, le 21 mars 1970 : « I was making an etching of a glove on my plate, but no matter how I tried the drawing would not give me the reality of the glove.⁵⁵ » C'est dans sa recherche d'un impact plus fort de l'image – à la limite de l'animisme – qu'elle choisit de recueillir la trace du vêtement directement sur la plaque servant à l'impression des tirages avant sa morsure par les acides. Cette technique, sans vraiment transformer les objets, les expose sous une

⁵⁴ Voir à ce propos les réflexions portées par Charles S. Peirce sur la sémiotique dans *Écrits sur le signe*, éd. Gérard Deledalle (Paris : Seuil, 1978) 138 et suivantes.

⁵⁵ Jessica Bradley et Matthew Teitelbaum, *The Art of Betty Goodwin*, cat. d'exp. (Toronto et Vancouver : Douglas & McIntyre et Art Gallery of Ontario, 1998) 92

lumière différente, dans une dimension d'une intimité étonnante normalement inconcevable par les sens humains. *Chemise IV* et *Gilet I*, respectivement d'août 1971 et d'août 1969, semblables à des frottis, rendent leur tridimensionnalité sur un support de papier, de même que la densité de leur matériau. Plusieurs critiques d'art de l'époque, dont Gilles Toupin, ont apparenté ces résultats à une radiographie de l'objet,⁵⁶ mais les gravures de l'artiste sembleraient plutôt se situer entre la radiographie et le frottis,⁵⁷ en ce qu'elles rendent le « squelette » du vêtement visible à l'œil – soit ses coutures, sa doublure, etc. – au même moment qu'elles en rendent la texture, transformant l'expérience visuelle en une expérience tactile. En rendant chaque maille de *Chemise IV* visible, de même que le très léger motif de chevron du lainage de *Gilet I*, Goodwin nous permet de *toucher* la pièce de vêtement avec nos yeux. Elle donne une qualité surréelle à un objet normalement banal, ce qui contribue à l'aura de ce dernier et sanctifie, en quelque sorte, le changement de fonction auquel elle l'a soumis.

À l'origine, une pièce de vêtement n'a pas ce statut qui la place hors du temps, ayant été conçue pour être portée. Dans le quatrième chapitre de *Condition de l'homme moderne* (1958), la phénoménologue d'origine allemande Hannah Arendt s'attarde entre autres sur la relation de l'homme avec les objets qu'il crée et dont il s'entoure. Elle y fait la distinction entre l'objet d'usage – catégorie à laquelle le vêtement appartient – et l'objet de consommation, insistant bien sur la fonction ainsi que la place de chacun dans

⁵⁶ Gilles Toupin, « Le Journal de Betty Goodwin », *La Presse* (21 octobre 1972) D15

⁵⁷ En un sens, les expérimentations de Goodwin avec les textures pourraient se rapprocher superficiellement – ou du moins se situer dans la lignée – de celles que Max Ernst a menées au cours des années 1920, alors que son travail avec les collages l'amena progressivement à s'intéresser aux frottages, abordant ainsi une toute nouvelle dimension de l'automatisme, de même que sémiotique et spirituelle, et résultant entre autres dans la publication de *Histoire naturelle* en 1926 – qui comprend toute une série de frottages.

l'ordre des choses. Sur les objet d'usage, elle écrit que « l'usage auquel ils se prêtent ne les fait pas disparaître et ils donnent à l'artifice humain la stabilité, la solidité qui, seules, lui permettent d'héberger cette instable et mortelle créature, l'homme⁵⁸ » ; et que ce qui les distinguent des biens de consommation, « c'est qu'ils restent intacts [si je ne les use / utilise pas], qu'ils ont une certaine indépendance, si modeste soit-elle, qui leur permet de survivre même un temps considérable à l'humeur changeante de leur propriétaire.⁵⁹ » Il demeure cependant, chez Arendt, que l'objet créé par l'homme dans le but premier d'être utilisé ne peut accéder sous aucun prétexte à l'immortalité de l'œuvre d'art, qui se doit au contraire de n'avoir aucune utilité, mais surtout d'« être [...] écartée des besoins et des exigences de la vie quotidienne, avec laquelle elle a aussi peu de contacts que possible.⁶⁰ »

Cette position qu'a Arendt sur l'œuvre d'art, dans la mesure où celle-ci se doit d'être soustraite du monde des objets ordinaires, est unique et durable – puisqu'elle n'est pas soumise à une utilisation régulière qui entraîne sa lente mais inévitable détérioration –, peut être associée au point de vue moderniste dans le long débat sur la nature et la fonction de l'art qui s'est poursuivi sur de nombreuses décennies au cours du vingtième siècle. Le courant critique et esthétique du modernisme a identifié et encouragé une certaine tendance, dans le domaine de la création artistique dans un sens général, à l'autoréférentialité. Chaque discipline artistique – qu'il s'agisse de peinture, de sculpture, de musique ou de poésie – se doit ainsi, dans cette perspective, d'éviter toute inspiration

⁵⁸ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, trad. G Fradier (1958 ; Paris : Calmann-Lévy, 1983) 187

⁵⁹ Arendt, *Condition de l'homme moderne* 189

⁶⁰ Arendt, *Condition de l'homme moderne* 222

ou sujet qui serait par nature extérieur au médium en question. En quête d'absolu, l'art moderniste imite les disciplines et processus artistiques et adopte les valeurs relativistes de l'esthétisme.⁶¹ Clement Greenberg, historien de l'art et l'un des intellectuels les plus actifs derrière le mouvement, a d'ailleurs réussi à exprimer l'essence de ce dernier en une simple locution : « Art for art's sake », ou encore « Modernism [uses] art to call attention to art.⁶² »

En créant un pont entre les sphères artistique et quotidienne, Betty Goodwin se positionne donc à l'opposé du discours idéologique de Greenberg et autres Hannah Arendt qui, pour leur part, tentent d'élever le statut de l'art en optant pour sa séparation d'avec la vie quotidienne et plus particulièrement encore, pour son raffinement extrême menant à l'autoréférentialité. En choisissant ces vestes et ces chemises parmi d'autres, en les manipulant et en leur donnant le statut d'œuvre d'art, Goodwin leur aurait donc octroyé un pouvoir auquel elles n'auraient vraisemblablement jamais dû avoir accès. À ces gilets dont la vie d'objet avait déjà été entamée, comme le démontrent l'usure du tissu, le mauvais état des coutures et les taches de sueurs visibles aux aisselles de *Chemise IV*, l'artiste a permis de passer à la postérité, les soustrayant au quotidien ainsi qu'à leur finalité d'objets d'usage, les faisant passer, tels des reliques, de la sphère privée à la sphère publique. L'œuvre que Goodwin a créée est, contrairement à son référent, apparemment permanente – cette permanence étant suggérée par son lieu de

⁶¹ Voir à ce propos Clement Greenberg, « Avant-garde and Kitsch », *Art and Culture* (Boston : Beacon Press, 1965) 3-21.

⁶² Clement Greenberg, « Modernist Painting », *The Collected Essays and Criticism*, vol. IV (Chicago / Londres : University of Chicago Press, 1986) 86

conservation, soit le musée d'art.⁶³ Ce nouveau statut ne permet cependant pas d'oublier l'ancienne finalité de l'objet représenté, l'image de la veste renvoyant toujours à l'utilisation passée de cette dernière, de la même façon qu'elle renvoie inmanquablement à la personne anonyme de son propriétaire, l'un et l'autre étant indissociables. Inévitable, le lien avec l'utilisateur inconnu – et la temporalité qui y est associée – entraîne chez le regardeur, plus encore que la constatation du mauvais état du vêtement, une réflexion sur le passage du temps et sur la question de sa propre mortalité.

C'est le procédé mécanique de l'empreinte qui suggère la mort de l'individu absent et transforme la veste ou la chemise en objet vecteur de mémoire, en semblant de relique. Georges Didi-Huberman, dans le catalogue de l'exposition *L'Empreinte*,⁶⁴ a longuement discuté de cette association faite entre la mort et l'empreinte, cette dernière ayant une temporalité qu'il qualifie de ponctuelle, et sa nature en étant une *d'anachronisme fondamental*.

L'exposition *L'Empreinte*, présentée au Centre Georges Pompidou du 19 février au 19 mai 1997, a regroupé 300 oeuvres produites sur diverses décennies du vingtième siècle. Allant de la très controversée *Feuille de vigne femelle*, de Marcel Duchamp, datant de 1950-51, aux anthropométries et cosmogonies d'Yves Klein (années 1960), en passant par les moulages surréalistes de Camille Bryen (années 1930), de même que ceux d'espaces négatifs et de mobilier de Rachel Whiteread (années 1990), les objets

⁶³ Les musées d'art ayant en effet pour mandat, parmi d'autres fonctions, la conservation ou l'entretien des objets d'art, ce qui assure à ces derniers une certaine durabilité. Ainsi, par exemple, « Le Musée d'art contemporain de Montréal a pour mandat, depuis 1964, de faire connaître, de promouvoir et de conserver l'art québécois contemporain et d'assurer une présence de l'art contemporain international par des acquisitions, des expositions et d'autres activités d'animation. » Voir à ce propos *Musée d'art contemporain – Organismes et sociétés d'État – Ministère de la Culture et des Communications du Québec*, <http://www.mcc.gouv.qc.ca/index.php?id=316>, 2 novembre 2006.

⁶⁴ Georges Didi-Huberman, dir., *L'Empreinte*, cat. d'exp. (Paris : Centre Georges Pompidou, 1997)

sélectionnés utilisent tour à tour le processus mécanique de l’empreinte comme moyen ou comme fin. Si l’événement autant que le catalogue se voient des documents importants sur la question de l’utilisation de ce procédé dans l’art moderne et postmoderne, ce sont les essais de Didi-Huberman sur l’empreinte dans une mesure plus générale ainsi que sur son historique qui contribuent surtout à l’élaboration d’une meilleure compréhension de ce champ opératoire peu documenté avant l’époque moderne et maintenu en marge de la sphère critique. L’historien de l’art, avant de tenter l’écriture d’une histoire de l’empreinte – qui existerait depuis toujours, « du moins le *toujours* du monde vivant⁶⁵ » – , s’attarde d’abord à la question essentielle de la nature de cette dernière, puis s’attaque à la réputation de simplicité dont elle est plus souvent qu’autrement affublée. Didi-Huberman, en fait, croit que l’empreinte, sous son apparence trompeuse, est d’une très grande complexité. Cela, premièrement, parce qu’elle n’appartient à aucune temporalité, datant *d’avant l’Histoire*, tout en marquant, paradoxalement, un instant très précis, soit celui du contact avec la matrice – de là sa temporalité particulière, qualifiée de *ponctuelle*. L’empreinte, également, est à la fois singulière et universalisable – c’est-à-dire que le contact direct a pour conséquence une ressemblance qui est beaucoup plus que simple *mimèsis* ou imitation, lui conférant un caractère singulier d’unicité, et ce alors même que le négatif permet la production d’une infinité de positifs tous identiques. Image ou objet dialectique par excellence, l’empreinte de Georges Didi-Huberman est éternelle tension, jonglant sans cesse avec l’une et l’autre extrémité du spectre, ce qui lui confère un grand dynamisme.

⁶⁵ Didi-Huberman, *L’Empreinte* 10

Dans un deuxième temps, l'auteur discute l'importante question de l'exclusion dudit procédé de l'Histoire de l'art – discipline dont un des premiers instigateurs serait Giorgio Vasari (1511-1574). Il constate assez rapidement que les « releveurs d'empreinte », à travers l'histoire, n'avaient que rarement le statut d'artiste, endossant plutôt celui de l'artisan – c'était par ailleurs le cas de ceux qui fabriquaient les masques mortuaires de cire des familles patriciennes sous l'empire romain ; de même que celui de ceux qui faisaient des moulages de diverses parties d'un corps ou cadavre dans un contexte médical, aspirant à créer des documents répertoriant autant de pathologies et étrangetés physiologiques. Didi-Huberman, dans un même ordre d'idées, souligne également la distinction très claire qu'a faite Vasari des arts libéraux – les arts nobles, authentiques – des arts mécaniques – qui sont des arts de reproduction et non d'imitation, ou d'*invenzione*. Vasari argumentant indirectement qu'empreintes et moulages ne sont pas synonymes d'« Art », et se faisant l'ardent défenseur du dessein artistique véritable, Didi-Huberman va jusqu'à le qualifier de « moderniste avant la lettre.⁶⁶ »

Étrangement, ces mêmes pratiques qui ont contribué à faire de l'empreinte un procédé d'abord reconnu comme mécanique ont aussi concouru à l'élaboration de sa dimension mortifiante. L'empreinte, d'après l'auteur, ramène en fait inmanquablement aux masques funéraires, à ces moulages relevés dans un objectif généalogique, soit à la transmission de ressemblance aux générations suivantes – la ressemblance étant non seulement, dans ce cas, optique mais surtout physique.⁶⁷ Ce trop plein de réalisme viendrait d'ailleurs suggérer la mort : « Devant l'objet issu d'une empreinte – « pris sur le

⁶⁶ Didi-Huberman, *L'Empreinte* 61

⁶⁷ Didi-Huberman, *L'Empreinte* 38-39

vif », comme l'expression usuelle le dit si bien –, *nous touchons à une mort*, là où une certaine idée de l'art nous faisait promesse de *voir une vie*, réinventée dans une matière que le sculpteur se doit, dit-on, d'« animer ». ⁶⁸ »

L'empreinte, plus *vraie* que la sculpture ou le dessin, qui ne font qu'imiter la réalité? Les idées avancées par Georges Didi-Huberman concordent donc avec celles de Betty Goodwin, qui recherche cette vitalité en passant le vêtement sous la presse, le tuant du coup et le figeant dans un segment temporel. En quête de cette réalité primale de l'objet, elle opte pour l'authenticité d'un procédé préhistorique – anachronique, son savoir provenant d'un autre temps – sur l'authenticité de l'« Art » vasarien ou moderniste. Le processus sélectionné, renvoyant sans repos au moment du contact entre la matrice et le support, dresse un pont entre le passé de l'action et le présent du regardeur, ajoutant du coup un second niveau d'anachronisme, et compliquant toujours davantage la temporalité déjà hétérogène de l'œuvre produite. En immortalisant l'éphémère, et, comme l'écrivait Didi-Huberman, en conjuguant subtilement le proche et le lointain ; le contact et la perte ⁶⁹ ; l'artiste confère à un objet autrement banal une aura sans pareille, un semblant d'âme humaine.

S'adressant à une conscience collective en ce qu'elles interpellent chacun dans leur quotidien, les œuvres de Betty Goodwin issues des séries des chemises et des gilets troublent et émeuvent. Insistant sur cette notion du quotidien, certaines gravures s'apparentent encore davantage à des *memento mori*, consistant en autant de rappels que la mort frappe sans discrimination et peut survenir à tout moment. Si, par exemple,

⁶⁸ Didi-Huberman, *L'Empreinte* 75

⁶⁹ Didi-Huberman, *L'Empreinte* 50-51

l'encre noire utilisée dans la réalisation de *Gilet III*, de 1970, donne une apparence moins veloutée – moindrement chaleureuse – à l'ensemble que dans *Gilet I*, son étude révèle une aussi profonde étrangeté, la veste étant non seulement tachée et endommagée par endroits, mais ses poches contenant divers objets, soient une clé, une poignée de cheveux et quelques pièces de monnaie. Ces quelques trésors, oubliés ça et là, se dressent comme autant de secrets de l'ancien porteur du vêtement, qui aura négligé – ou encore se sera vu dans l'impossibilité – de « dépersonnaliser » son gilet avant de s'en défaire. L'artiste permet ainsi de s'immiscer dans le quotidien d'un inconnu anonyme vraisemblablement disparu subitement – du moins, c'est ce que Goodwin semble suggérer, ces objets ayant sûrement été disposés dans les différentes poches peu avant le passage sous la presse –, à la manière du protagoniste de la nouvelle de Maupassant, qui découvre une chevelure de femme dans le compartiment secret d'un meuble ancien, tout en sachant très bien que seules des circonstances exceptionnelles durent amener le propriétaire d'origine à se départir de ce meuble sans en extraire la relique qu'il avait pris tant de soin à cacher. Laissant au regardeur autant de pistes qu'elle considère nécessaire à l'élaboration de son discours narratif propre et laissant les images parler d'elles-mêmes, Betty Goodwin se fait poétesse, tirant profit du procédé préhistorique de l'empreinte, de l'imagerie de l'objet quotidien et d'un anonymat universaliste.



Fasciné par la question de la mémoire – et plus encore par celle de ce qu'il nomme la *petite mémoire*, soit ces mémoires individuelles et personnelles qui ne seront jamais incluses dans l'histoire officielle des manuels scolaires –, Christian Boltanski s'est très tôt intéressé à ces objets banals qui forment l'environnement dans lequel chacun

évolue, et qui constituent autant de potentiels évocateurs de souvenirs – volontaires ou non.

À l'aube de sa carrière, en 1970-71, il se lance dans une quête obsessive et redondante, partant à la recherche de son enfance perdue. Son projet consiste entre autres en une tentative de reconstitution de moments de son enfance sur pellicule photographique (*Reconstitution de gestes effectués par Christian Boltanski entre 1948 et 1954*, novembre 1970), ainsi qu'en la création de pâles copies en Plasticine de jouets et autres objets de natures multiples lui ayant appartenu lors de la même période (*Essais de reconstitution d'objets ayant appartenu à Christian Boltanski entre 1948 et 1954*, 1971). C'est par l'entremise de telles œuvres que l'artiste développe ses conceptions du temps, de l'identité, de la mémoire, de l'oubli et de l'Histoire. Se tournant d'abord vers lui-même, réalisant les failles de ce mécanisme imparfait qu'est la mémoire – les souvenirs consistant par exemple plus souvent qu'autrement en un amalgame apparemment plausible de véritables et de fausses mémoires⁷⁰ –, et expérimentant avec les techniques de mise en exposition, Boltanski explore pour la première fois le potentiel de transformation et d'animisme de l'objet usuel. *Les Habits de François C.*, de 1972, de même que la série des *Inventaires*, sur laquelle il travaille à partir de janvier 1973, sont des éléments majeurs de l'étude que l'artiste entame dès lors sur la question du processus

⁷⁰ Catherine Keenan, dans son essai *On the Relationship Between Personal Photographs and Individual Memory*, discute de la qualité « malléable » de la mémoire. Utilisant pour sa part l'exemple de vieilles photographies retrouvées au fond d'un tiroir afin d'asseoir son argumentation, ses constatations s'appliquent cependant tout autant à une relique, ou tout objet banal auquel peut être associé quelque souvenir. Elle écrit donc, à ce propos : « Rediscovering old photographs serves to remind us that memory is a phenomenon that occurs in the present. It refers to the past, but is always shaped by our present perceptions of that past, omitting and even adding details according to how that perception changes. [61] » Voir Catherine Keenan, « On the Relationship Between Personal Photographs and Individual Memory », *History of Photography* 22.1 (printemps 1998) 60-64

singulier de sacralisation du banal menant à la création de la relique – ou, du moins, à la formation d’une nouvelle dimension, d’une certaine aura, si faible soit-elle, de la « chose ».

Ainsi, dans *Les Habits de François C.*, une installation murale comprenant vingt-neuf photographies noir et blanc réalisées en 1972, les images sont d’un ordinaire qui rejoint dans son quotidien le regardeur issu de la société occidentale habitué à l’étalage de biens de consommation – cette fois, cependant, cet étalage ne tente pas de le séduire et de le pousser à acheter. Chaque impression est de dimension identique à la suivante, et toutes ont été captées, semble-t-il, dans le même objectif archivistique. Illustrant les vêtements d’un jeune garçon – ou plutôt un échantillon de sa garde-robe –, ces derniers étant usés et ayant donc été visiblement lavés et portés plusieurs fois, ces images suscitent par leur présentation inhabituelle un regard nouveau sur ces objets triviaux. Chaque chemise, pantalon ou paire de souliers a subséquentement été soumis individuellement à l’attention du photographe, ayant préalablement été placé dans sa propre boîte de carton, comme s’il était doté d’une valeur singulière et normalement inconnue à de tels objets d’usage. L’intention de l’artiste est ambiguë, les compositions toutes semblables mais pourtant différentes ne témoignant aucunement des soins particuliers que pourraient d’abord suggérer le choix d’un type individuel d’encadrement. En fait, les vêtements sont souvent froissés, et semblent parfois avoir carrément été jetés au fond de leur boîte, ce qui laisse supposer une certaine désinvolture ou laisser-aller de la part du technicien photographe. Ce dernier, se distinguant en apparence de l’artiste, ne semble que suivre les instructions précises qui lui auraient été données, sans plus. Son travail est celui d’un catalogueur ou encore d’un enquêteur du service de pièces à

conviction de la police locale, ne laissant transparaître aucun souci esthétique, chaque image étant cadrée différemment, son intérêt étant l'objet photographié et non la photographie elle-même. La prise de vue, en plongée, offre le plus objectivement possible les habits au regard. Lorsque réunis en une gigantesque fresque murale, le tout disposé selon un grillage rigoureux, leur objectivité prend une dimension nouvelle. Une photographie d'un unique vêtement, exposée seule et identifiée *L'Habit de François C.*, n'aurait le même impact. Boltanski mise consciencieusement sur l'effet d'accumulation. Il recouvre le mur de ces habits de jeune garçon inconnu de classe moyenne et ce, jusqu'à ce qu'il déborde du champ visuel du regardeur. Celui-ci, submergé par un flot d'images, est peut-être davantage impressionné par l'énumération que fait l'artiste que par les objets illustrés. Car le nombre de ces derniers suggère un abandon singulier de la part de leur propriétaire. Se défaire d'un vêtement, ou même de deux, n'est point inhabituel. Un pull peut être devenu trop petit, trop usé ou encore ne plus plaire. Mais ce n'est que rarement qu'un individu se défait d'un seul souffle de la presque totalité de sa garde-robe – ou du moins expose dans une telle mesure son intimité au regard du public. Cette constatation, qui dénote un comportement étrange de la part du propriétaire, amène à la réalisation de l'absence physique totale de François C., auquel Boltanski ne cesse de faire référence mais est avare en renseignements. Une telle aura de mystère mise en place autour de l'installation incite à la spéculation et stimule l'imaginaire. François C. aura-t-il ainsi oublié son bagage à la gare, pour qu'il soit ensuite retrouvé mais jamais retourné? Aura-t-il été la victime d'un destin tragique? Ou encore a-t-il simplement vieilli et conservé jusqu'alors ses vêtements d'enfant?

En gardant le regardeur dans l'ignorance quant à la fortune du jeune garçon – et tout autant quant à l'existence véritable de ce dernier –, pour lequel il semble l'inciter à s'inquiéter, puis en utilisant de froides techniques d'illustration se rapprochant de celles utilisées par les autorités policières et les coroners, Boltanski projette des messages contradictoires, semblant même rechercher cette atmosphère tendue et dichotomique. Se servant de l'objet abandonné, anonyme, « accusant la perte de la mémoire des personnes qui [l']ont possédé⁷¹ », il présente des questionnements sur divers plans, soit entre autres sur le processus de création de la relique, la nature de l'art – qui oscille entre plusieurs réalités –, sur l'action de collectionner et finalement le musée – le bureau de police, avec ses archives et collections d'images, ne présente-t-il pas quelque similitude avec l'institution muséale?

C'est dans le même ordre d'idées, mais à une échelle différente, que doivent être situés les *Inventaires*. Christian Boltanski œuvre à ce projet pendant plusieurs années, et alors que la plupart des installations qui y sont liées ont été présentées en 1973 et 1974,⁷² il y eut quelques épisodes ultérieurs – tels qu'en 1989, au Musée d'art contemporain de Bordeaux, ainsi qu'en 1992 à Charleston, en Caroline du Nord, dans le cadre du Spoleto Festival. De nature conceptuelle – son initiative se situant plus largement dans un courant artistique dans lequel le musée, ses pratiques et son rôle social consistaient en un centre d'intérêt majeur –, cette série est née de la troisième et dernière lettre manuscrite

⁷¹ Didier Semin, dir., « Christian Boltanski », *Collection : Christian Boltanski, Daniel Buren, Gilbert & George, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Richard Long, Mario Merz* (Bordeaux : CAPC Musée d'art contemporain, 1990) 38

⁷² Il y eut six épisodes "originaux", soit les *Inventaires* de la Staatliche Kunsthalle de Baden-Baden, du Museum of Modern Art d'Oxford, du Israel Museum de Jérusalem, de la Sonnabend Gallery de New York, du Centre national d'art contemporain de Paris et finalement du Louisiana Museum for Moderne Kunst de Humlebaek.

de l'artiste, qu'il reproduit en soixante-deux exemplaires et poste à autant de conservateurs de musées scientifiques, d'histoire naturelle et d'art contemporain :

3 janvier 1973

Monsieur,

Je me permets de vous écrire pour vous soumettre un projet qui me tient à cœur et que j'aimerais pouvoir réaliser. Je voudrais que, dans une salle de votre musée, soient présenté[s] les éléments qui ont entouré une personne durant sa vie et qui restent après sa mort le témoignage de son existence ; cela pourrait aller par exemple, des mouchoirs dont elle se servait jusqu'à l'armoire[e] qui se trouvait dans sa chambre, [...] tous ces éléments devront être présentés sous vitrine et soigneusement étiqueté[s]. Je désirerais m'occuper personnellement du classement de la présentation, ainsi, que des recherches à effectuer. D'un point de vue pratique, je pense que la plupart sinon la totalité de ces objets pourront être facilement rassemblés en faisant l'acquisition globale d'une vente après décès. En espérant une prompte réponse de votre part, je vous prie de croire, Monsieur, à mes sentiments respectueux.

C. Boltanski

Le projet, présenté comme tel, est d'une grande simplicité, et l'intention de l'artiste – voire une certaine attitude espiègle de sa part, Boltanski semblant vouloir mener du même front une étude sur le musée dans l'enceinte du musée – est clairement énoncée dans l'intitulé. Cette démarche et ses diverses strates n'est cependant pas nécessairement aussi aisément perceptible par le visiteur d'une des installations, qui n'a pour toute information que le titre de l'œuvre en question, les objets eux-mêmes, exposés à la manière des artefacts dans les musées des civilisations et d'histoire naturelle,⁷³ et des notices explicatives assez vagues devant servir à identifier ces derniers – notices

⁷³ Ou encore, simplement photographiés, à la manière des *Habits de François C.* C'est entre autres le cas de *L'Inventaire des objets ayant appartenu à un habitant d'Oxford*, présenté en juin 1973 et réalisé en collaboration avec Peter Ibsen.

s'apparentant davantage à des pléonasmes qu'à de véritables commentaires d'une nature jugée « éclairante ».⁷⁴

Ainsi, dans le premier épisode, soit *Inventaires des objets ayant appartenu à une femme de Baden-Baden*, présenté à la Staatliche Kunsthalle de ladite municipalité en mars 1973, d'aucun ne sait davantage sur l'ancienne propriétaire des objets que son sexe et son lieu de résidence. Boltanski se fait avare de renseignements et pour en savoir plus, le regardeur doit prendre le temps d'observer le grand nombre d'objets utilitaires répartis çà et là – les quatre chaises de bois tourné au haut dossier bien positionnées les unes à côté des autres le long du mur, suivies de toute une énumération de meubles qui se révèle paradoxalement à la fois ennuyante et fascinante, de même que toutes ces choses de moindre format consignées sous vitrine, tels que fichus, crayons, boutons, cuillères de bois ou livres. L'étude des possessions d'un individu permet en effet d'en apprendre un peu sur leur propriétaire, et ce peut-être encore davantage lorsqu'un échantillonnage de cette ampleur est disponible. Ayant accès à beaucoup plus que les simples vêtements – comme c'est le cas dans les *Habits de François C.* –, le regardeur attentif peut déduire que la femme de Baden-Baden est ou était de culture occidentale, de classe moyenne – ou tout du moins, ni aisée, ni pauvre – et chrétienne. Cette femme conserve cependant son statut d'« étrangère » puisqu'aucun ne la connaît vraiment, personnellement, les objets présentés en vitrine n'évoquent aucune mémoire ou souvenir dans l'esprit de ceux qui les regardent. L'Allemande demeure anonyme, « générique », intouchable et distante, mais son absence est omniprésente. Par réflexe, les regardeurs projettent donc leur propre mémoire, leur propre vécu, sur ces objets inventoriés afin pallier de au vide et

⁷⁴ L'étiquette identifiant une chaise se lisant ainsi « Chaise », celle identifiant une photographie « Photographie », et ainsi de suite.

de s'identifier d'une quelconque façon à l'inconnue, ce qui est d'autant plus facile que des objets semblables à ceux-là font partie de leur quotidien de femme ou d'homme occidental, et que l'artiste va parfois très loin dans sa démarche, exposant des objets beaucoup plus intimes ou personnels que de simples pièces de mobilier.

C'est par ailleurs le cas dans un inventaire ultérieur, *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes*, présenté au Centre national d'art contemporain de Paris en 1974. Dans le livre d'artiste alors produit – quelques fois, Boltanski produit un livre d'artiste en rapport à l'une ou l'autre de ses interventions, dans lequel il consigne à nouveau la collection d'objets amassés, photographiés à la manière des *Habits de François C.*, et tous identifiés –, Christian B. va cette fois jusqu'à illustrer les sous-vêtements du sujet, sa pince à épiler, ses bigoudis, son carnet de chèque, des factures, etc. Ce manque de pudeur semble renforcer l'éventualité de la mort de la propriétaire, qui, vraisemblablement, aux yeux de plusieurs, n'aurait pu accepter un tel étalage de son intimité.⁷⁵ Dans ce cas, l'expérience de l'installation ressemble plus encore à une exposition archéologique du présent – le scientifique ne faisant la distinction entre l'objet quotidien d'usage standard et son équivalent intime – et se teinte d'une touche de voyeurisme.

L'excellente compréhension qu'a Christian Boltanski des codes culturels est également un élément important de la série des *Inventaires*, de même qu'elle met en lumière tout son travail sur la relique. Dans son projet, l'artiste utilise codes et conventions afin de questionner le mode de fonctionnement de ces derniers, tout en

⁷⁵ Ce qui est d'autant plus étonnant que la dame de Bois-Colombes était toujours vivante au moment de l'exposition, en visite chez son fils. La nature du projet de Boltanski s'est en effet modifiée au fil du temps et des interventions, et seul le premier inventaire est le résultat de l'acquisition de l'ensemble d'une vente après décès.

suggérant certaines idées – tel que celle insinuant que les objets exposés ont jadis non seulement fait partie du quotidien d'un être qui n'est plus, mais que ce dernier leur a cédé une partie de sa personne en les utilisant pour créer son univers personnel, un peu comme dans la nouvelle de Guy de Maupassant, où le protagoniste croit profondément en le lien qui unit hypothétiquement la chevelure qu'il a trouvée à sa propriétaire décédée. Mais plus encore que sur les meubles et vêtements présentés, Boltanski mise sur leur présentation. Dans son cas, en effet, le contenant compte autant que le contenu, puisque pour justifier un tel étalage du quotidien et du banal, il a d'abord dû sélectionner et élever au rang supérieur d'« objet-personne » ces choses qu'il a choisi d'institutionnaliser. Pour se faire, il utilise les méthodes des musées ethnographiques et d'histoire naturelle. C'est en effet après avoir effectué quelques visites au Musée de l'Homme de Paris, ainsi qu'au Louvre, qu'il a eu l'idée d'utiliser le format des vitrines et des inventaires. Les présentoirs lui avaient alors donné l'impression de créer une distance entre lui et les choses qui y étaient disposées, et il a d'ailleurs dit à ce propos, en entrevue avec Delphine Renard : « Chaque vitrine présentait un monde disparu : le sauvage de la photographie était sans doute mort, les objets étaient devenus inutiles et, de toute façon, plus personne ne savait s'en servir. [Ce musée] m'apparaissait comme une grande morgue.⁷⁶ » En utilisant de tels procédés traditionnels de mise en exposition, Boltanski a donc non seulement cherché à sanctifier sa démarche artistique, mais à consolider l'atmosphère de deuil déjà projetée par son installation. Sans jamais chercher à prouver la mort des propriétaires de ses inventaires – ce qui n'est pas son intention –, l'artiste réussit à la

⁷⁶ Delphine Renard, « Entretien avec Christian Boltanski », *Boltanski*, cat. d'exp. (Paris : Mnam / Centre Georges Pompidou, 1984) 71

suggérer par divers moyens – et ce, qu’il s’agisse d’une « grande » ou d’une « petite » mort, dans un esprit voisin à celui des « grandes » et des « petites » mémoires.



Si les *Gilets* et les *Inventaires* se situent à des lieux les uns des autres au point de vue formel et s’appréhendent différemment, plusieurs similarités rapprochent les œuvres de Betty Goodwin et Christian Boltanski étudiées dans ce chapitre. Réalisées au cours de la même décennie, elles sont centrées sur l’objet d’art et accusent des inquiétudes et questionnements communs sur les concepts de temporalité, de mémoire et d’oubli. Les deux artistes jouent avec les frontières mobiles et fragiles séparant les sphères quotidienne et artistique, leur définition de l’art ne correspondant pas avec celle – fixe, clairement définie et autoréférentielle – que prêchent les modernistes Hannah Arendt et Clement Greenberg. L’un et l’autre se voient plutôt, en fait, les dignes descendants de la scène artistique des années 1960, marquée par d’importants échanges entre l’Amérique et l’Europe, de même que par un assouplissement notoire de l’attitude générale adoptée face à l’art, dont la définition s’est conséquemment élargie et transformée. Travaillant initialement avec l’objet d’usage – qui, pour les partisans du point de vue moderniste, se trouve tout à l’opposé du spectre de l’objet d’art, et est par défaut banal et commun, puisque produit en série, de durabilité variable, de même qu’aisément remplaçable –, Boltanski et Goodwin brouillent les pistes, lui donnant une place d’honneur au musée et le faisant passer de l’espace privé à l’espace public. Ils s’intéressent à ce changement de statut dont ils sont les instigateurs, au processus auquel ils soumettent l’objet, au regard nouveau qu’ils arrivent à inspirer sur lui – alors même que le lien unissant l’objet en question à son ancienne fonction ne sera probablement jamais complètement rompu ou oublié.

Changeant de fonction, les chemises et gilets de l'une, de même que les vêtements et mobilier de salle à manger de l'autre, deviennent ce que Nathalie Heinich, dans un essai paru en 1993 dans la revue scientifique *Sociologie de l'art*, nomme des *objets-personnes*.⁷⁷ La sociologue classe ces derniers en trois catégories distinctes, soit les objets fétiche, les oeuvres d'art et les reliques – cette dernière étant la catégorie dans laquelle peuvent être placés les objets transformés des deux artistes. Le propre de la relique serait ainsi « [...] plus tant d'agir comme une personne mais, avant tout, d'avoir appartenu à une personne, dont l'objet en question porte la trace, ou avec laquelle il a entretenu un contact.⁷⁸ » Heinich insiste également sur le fait que cette personne n'a point besoin d'être une célébrité, mais, plus simplement, que « [...] l'important est que l'être soit cher – faute de quoi on pourrait l'oublier – et qu'il ne soit plus – faute de quoi on n'aurait pas besoin d'un objet pour le représenter.⁷⁹ »

À la lumière de cette définition, les œuvres de Boltanski et Goodwin ne seraient pas véritablement des reliques, mais seraient des *memento mori* qui s'y apparenteraient, ou encore seraient un travail de réflexion sur la relique. En effet, alors que *Gilet III* et *Les Habits de François C.*, par exemple, consistent en des signes indiciels – l'un étant rendu par le médium de la gravure à vernis mou et l'autre, par le médium photographique – ramenant à des objets d'usage qui eux-mêmes font office de présence pour leur propriétaire, il est capital de souligner que ce dernier demeure un étranger pour le regardeur. Il n'est donc pas un être cher dont la vue de l'une des possessions entraîne la

⁷⁷ Nathalie Heinich, « Les Objets-personnes : Fétiches, reliques et oeuvres d'art », *Sociologie de l'art* 6 (1993) 25-55

⁷⁸ Heinich, « Les Objets-personnes » 28

⁷⁹ Heinich, « Les Objets-personnes » 29

résurgence d'un souvenir proche ou lointain. Si les *Gilets* et autres *Inventaires* retiennent cependant, malgré tout, l'attention des regardeurs, c'est que les manipulations auxquelles les a soumises leurs créateurs – en les sélectionnant, les passant sous la presse, les photographiant et les exposant à la manière d'artefacts – les ont tout de même distinguées de la mer d'objets qui forment l'environnement de l'homme occidental et, surtout, l'ont élevées au rang exclusif d'œuvres d'art. L'anonymat de ces semblants de reliques a une teneur universalisante – toujours dans les limites d'un monde occidental et capitaliste, il est important de le préciser – qui devient un atout et permet au regardeur non pas d'y reconnaître un individu qui leur est cher, mais bien eux-mêmes, dans tout ce qu'ils ont d'humain. À cet effet contribue l'usure évidente des vêtements choisis par Goodwin et des objets divers sélectionnés par Boltanski. Un homme peut ainsi être touché par l'aura de tristesse et de solitude qu'émane *Chemise III*, et par la finesse de son encrage, rendant l'âme du vêtement ; au même titre qu'une femme peut être profondément bouleversée en visitant *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes*, s'apercevant que cette inconnue a ou devait avoir une existence très proche de la sienne, l'une et l'autre habitant la même ville, utilisant les mêmes produits ménagers, mais surtout, portant la même eau de toilette.

Les deux artistes ne s'y prennent en effet pas par le même chemin pour arriver à leurs fins. Alors que Betty Goodwin se concentre sur un vêtement à la fois, faisant plusieurs tests d'encrage et retouchant ensuite ses plaques, son collègue français accumule les objets et a à peine ou pas du tout de contact avec eux. Ses interventions sont de tout autre nature et son approche moins traditionnelle, tout en étant teintée d'humour, ses projets l'amenant presque, parfois, à changer de place avec le conservateur

de l'institution où ils sont présentés – ainsi, le conservateur se fait photographe et Boltanski sélectionne et dispose les différents éléments dans le lieu d'exposition. De plus, chacun des *Gilets* et *Chemises* de Goodwin est une œuvre d'un seul tenant, une estampe encadrée et accrochée à une cimaise, alors que Christian Boltanski mise plutôt sur des œuvres à composantes multiples – des collections d'objets – réparties dans la salle. Les créations de l'un et de l'autre ayant une emprise physique différente de l'espace d'exposition, elles ont conséquemment des impacts dissemblables sur le regardeur, dans la même mesure où leur appartenance à deux catégories d'objets d'art distinctes contribue à rendre et diffuser différemment leur aura d'œuvre d'art et d'apparente relique.



Ce qui confère son caractère insubstituable à un objet banal peut donc être de nature diverse, mais sa rareté, en quelque sorte, est toujours due à la forte impression qu'il laisse sur la personne qui le regarde ou le manipule. Si certaines reliques issues d'époques passées sont toujours soigneusement conservées, c'est parce que leur pouvoir ne s'est pas affaibli, et qu'il se trouve quelqu'un, quelque part, pour leur reconnaître quelque valeur, pour leur associer quelque mémoire. Dans cent ou cent cinquante ans, d'ailleurs, les gravures de Betty Goodwin et les *Inventaires* de Christian Boltanski, s'ils trouvent toujours leur place dans les lieux d'exposition publics, auront acquis une dimension mnémonique nouvelle. Ils seront alors également les dépositaires d'un savoir archéologique, accusant d'une réalité devenue étrangère à ce nouveau présent. Objets d'usage devenus semblants de reliques et véritables œuvres d'art, ils verront leur fonction se dédoubler afin d'inclure celle de document historique. *Memento mori* nouveau genre,

ces œuvres se verront plus que jamais les gardiennes d'existences humaines anonymes et oubliées qui ne sont rendues que plus présentes par leur absence.

Seule exception au tableau est la gravure *Pour Joseph Beuys*, soit la dernière œuvre de la série de Goodwin. Empreinte d'un gilet de pêche – vêtement fétiche de l'idole de la canadienne – initialement recueillie en mars 1972, l'artiste retravaille les épreuves toujours en sa possession en janvier 1974, y ajoutant, dans le coin inférieur droit, un portrait de Beuys. Cette photographie, elle l'a elle-même prise le 12 janvier de cette année, alors que l'artiste allemand donnait une performance à la Galerie Ronald Feldman de New York. Dans l'image ainsi créée, empreinte et référent se côtoient pour la première fois, sont offerts au regard. *Pour Joseph Beuys* est une pièce clé, annonçant le passage symbolique de l'invisible au visible, de l'absence à la présence du corps.

CHAPITRE DEUXIÈME

Le Visage et le corps anonymes

Dans le chapitre précédent, il fut question de la création de la relique dans le travail de Christian Boltanski et de Betty Goodwin, qui sélectionnent des objets issus de notre quotidien occidental – vêtements, pièces de mobilier, etc. – et les recontextualisent, leur octroient une fonction ainsi qu’une signification nouvelles. Des objets banals deviennent entre leurs mains dépositaires de mémoire, et ne sont plus perçus pour leur potentiel d’utilisation, mais bien pour leur caractère presque qu’humain. S’ils peuvent s’avérer de puissants vecteurs de mémoire, en effet, leurs capacités demeurent limitées en ce qu’ils nécessitent une action de reconnaissance de la part d’un individu afin de se démarquer des autres objets dits « banals » qui les entourent et de susciter une attention particulière – attention parfois couronnée par l’attribution à l’objet d’une âme de qualité humaine, d’une personnalité dite *unique*.

Après avoir étudié la portion de la production de Goodwin et de Boltanski qui traite de la relique, et après avoir constaté dans quels objectifs ils le font ainsi que de quelles façons ils s’y prennent, il s’avère maintenant nécessaire de s’interroger sur la portion de leur travail qui traite directement du corps humain – c’est-à-dire sans l’intermédiaire d’un objet. Il s’agit là de l’évolution normale de notre réflexion, dans la mesure où la création de la relique en art contemporain traite physiquement de l’objet, bien sûr, mais cela en faisant toujours référence, par association libre, à un être humain absent, invisible au regard. Bien qu’absent en apparences, cet être humain demeure cependant très présent en esprit. S’il n’est qu’évoqué dans les œuvres produites par les deux artistes durant les

années 1970, il devient par la suite le sujet principal de leurs créations des deux décennies subséquentes. Mais d'où vient cet intérêt pour la représentation du corps, anonyme de surcroît? Cet anonymat n'est-il que constaté et accepté, ou créé de toute pièce? Et de quelle façon? Dans cette transition de la relique à la figure humaine, de l'évocation indirecte de l'individu à son évocation directe, quant est-il des préoccupations des artistes? Sont-elles toujours les mêmes? Les deux groupes d'œuvres ont-ils été conçus dans une même continuité, poursuivent-ils la même exploration? C'est ce qu'il semblerait, à prime abord, dans la mesure où Goodwin et Boltanski privilégient toujours, dans les années 1980 et 1990, les thèmes de l'anonymat et de l'identité, de la mémoire et de la survivance. La manière dont ils abordent ces thèmes est cependant très différente, de même que leurs objectifs, qui comportent néanmoins quelques éléments en commun.

C'est ainsi que Christian Boltanski concentre son intérêt pour l'individu anonyme dans le visage, un motif qu'il explore de manière obsessionnelle et compulsive sous la forme du portrait photographique en noir et blanc qu'il manipule et rend volontairement plus ou moins lisible ; alors que Betty Goodwin s'intéresse plutôt à la représentation de corps entiers flottants dans un espace indéfini, parfois fragmentés et à l'aspect générique, qu'elle peint ou dessine sur du mylar.

Cet intérêt partagé des deux artistes pour la figure anonyme n'étonne pas, dans la mesure où cette dernière, au même titre que la relique, qui a précédemment retenu leur attention, est entourée de cette aura de mystère propice aux délires sombres et romantiques qui fascine et inspire les esprits créatifs. Ce qui trouble, chez cette figure, c'est la précarité de sa situation, son identité laissée en suspens, alors que son corps est visible ou évoqué, que les traits de son visage sont parfois lisibles. Sa nature d'*individu*,

d'être unique et insubstituable, est immanquable. À cet être, aucun nom n'est cependant apposé, aucune identité, et ce corps ou ce visage sans nom devient alors un écran sur lequel chacun projette ses fantasmes, ses préoccupations, ses peurs ou même son deuil.

Mais d'où viennent ces figures? On ne naît pas anonyme, on le devient, et pour se faire, une soustraction complète au contexte familial est nécessaire – on fait table rase de tous les repères. Le simple oubli d'une photographie sur un banc d'autobus suffit à créer un être anonyme dans l'esprit du prochain voyageur qui viendra s'y asseoir. Pourtant, alors que certains anonymes conservent leur anonymat (simple idée qui semble de prime abord étrangement redondante), d'autres accèdent à la célébrité ou se voient attribuer un haut destin. Ainsi existe-t-il des précédents historiques à ces figures sans identité qui préoccupent Goodwin et Boltanski, dont l'Inconnue de la Seine et le Soldat inconnu, qui ont marqué à leur façon la première moitié du siècle dernier.

Le premier fait référence à un faux masque mortuaire qui fut largement reproduit et populaire durant les décennies 1920 et 1930, et qui consiste en le moulage en plâtre du visage d'une jeune fille coiffée en bandeaux – coiffure à la mode durant les années 1840-60 – qui, les yeux fermés, arbore l'esquisse d'un sourire. Si son sourire énigmatique, tantôt perçu comme serein, tantôt comme le signe d'acceptation d'une douleur inévitable mais profonde, évoque la Joconde à certains et en intrigue plusieurs, c'est cependant l'histoire ainsi que l'appellation attribuées au masque qui en ont fait l'initiateur d'un véritable phénomène littéraire et photographique.⁸⁰

La légende entourant l'objet raconte qu'un médecin légiste œuvrant à la morgue de Paris trouva si beau et si mystérieux le visage d'une jeune fille repêchée dans la Seine,

⁸⁰ Voir à ce propos Hélène Pinet, « L'Eau, la femme, la mort – Le Mythe de l'Inconnue de la Seine », *Le Dernier portrait* (Paris : Musée d'Orsay / Réunion des musées nationaux, 2002) 175-190.

qu'il contacta un mouleur afin d'en recueillir l'empreinte. La jeune fille en question n'ayant jamais été identifiée, rien, par la suite, n'empêcha le praticien de reproduire le masque et de le vendre dans sa boutique, au milieu de plâtres d'œuvres d'art et de masques mortuaires d'hommes célèbres.

La première preuve concrète de l'existence du moulage est une nouvelle littéraire écrite en 1898 et publiée en 1900, soit *L'Adorateur d'image* de Richard Le Gallienne,⁸¹ dans laquelle un poète devient fatalement obsédé par le masque, d'une manière similaire à l'emprise qu'a la longue chevelure de femme sur le protagoniste du conte fantastique *La Chevelure* de Guy de Maupassant. Durant les décennies subséquentes, la légende et la mystique du masque de l'Inconnue de la Seine – nommé comme tel que des années plus tard, soit en 1926 dans une étude sur les masques mortuaires conduite par Ernst Benkard qui aura un énorme succès et sera éditée une vingtaine de fois⁸² – ne cessent de croître, l'association pouvant être faite avec les alors très populaires personnages d'Ondine et d'Ophélie aidant. Il orne les murs de nombre de demeures bourgeoises françaises et allemandes, et Rainer Maria Rilke, Aragon et Man Ray sont subséquemment de ceux qui, séduits par le sourire énigmatique et l'anonymat de la jeune fille portraiturée, s'en inspirent dans l'un de leurs élans créatifs, jugeant au même titre que Marcel Proust qu'il ne peut en être qu'ainsi, « en vertu de la loi inévitable qui veut qu'on ne peut imaginer que ce qui est absent.⁸³ » Objet de mystère, le masque de l'Inconnue de la Seine doit cependant surtout son aura particulière à sa nature d'empreinte, chaque copie dudit

⁸¹ Richard Le Gallienne, *The Worshipper of the Image* (Londres : John, 1900)

⁸² Ernst Benkard, *Das ewige Antlitz. Eine Sammlung von Totenmasken* (Berlin : Frankfurter Verlags-Anstalt, 1926)

⁸³ Marcel Proust, *Le Côté de Germantes* (Paris : Gallimard, 1920) 872

masque renvoyant immanquablement à son original anonyme de chair et de sang – et ce, même s’il a été établi qu’il est impossible qu’un moulage ait été prélevé sur le visage d’une noyée aux chairs si peu affectées par leur séjour aquatique.

Le Soldat inconnu, quand à lui, bien qu’entité physique, existe d’abord et avant tout en tant que symbole. Contrairement à l’Inconnue de la Seine, son histoire a été écrite précédemment à sa matérialisation, et l’invention ainsi que le raffinement de son concept a requis plus de deux années de chauds débats avant le dévoilement de son tombeau sous l’Arc de triomphe de l’Étoile, en pleine capitale française, lors d’une cérémonie matinale le 28 janvier 1921. L’idée aura été avancée sous une première forme dès novembre 1916, dans un discours prononcé par François Simon, alors président du *Souvenir français*⁸⁴, dans le cadre d’une cérémonie commémorative au cimetière de l’Est à Rennes :

Pourquoi la France n’ouvrirait-elle pas les portes du Panthéon à l’un de ces combattants ignorés, mort bravement pour la Patrie, avec deux mots seulement pour inscription sur sa tombe : Un Soldat et deux dates : 1914-1916 ? Cette inhumation d’un simple soldat, sous le dôme, où reposent tant de gloires et de génies, serait comme un symbole ; et, de plus, ce serait un hommage rendu à l’armée française tout entière.⁸⁵

À la fin de la Première Guerre mondiale, le symbole incarné par le Soldat inconnu devient une nécessité. Tel que le formule Jean-François Jagielski dans son essai intitulé *Le Soldat inconnu – Invention et postérité d’un symbole*, le « Soldat » est plus qu’un simple hommage à ces hommes ordinaires ayant combattu et donné leur vie pour la France. Il se veut en effet plus spécialement « emblématique des trois cent mille disparus

⁸⁴ Le *Souvenir français* consiste en l’une des plus anciennes associations privées françaises, fondée en 1887 afin, originellement, de glorifier la mémoire des soldats français morts durant la guerre franco-allemande (19 juillet 1870 - 28 janvier 1871). Pour plus d’information, consulter le site Internet de l’association : www.souvenir-francais.com .

⁸⁵ Charles Vilain, *Le Soldat inconnu, histoire et culte* (Paris : Maurice d’Hartois, 1933) 52-53

français de la Grande Guerre⁸⁶ », soit ces soldats et officiers dont les dépouilles n'ont jamais été retrouvées ou identifiées. Car si ce premier conflit mondial de l'ère industrielle produisit plus de pertes humaines que n'importe quelle autre guerre du 19^e siècle, elle engendra également un nombre de disparus militaires dans des proportions jusque là inégalées, symptomatiques de changements profonds dans les méthodes de combat et résultant en le deuil et le traumatisme de nations entières, notamment la nation française.

L'utilisation intensive de l'artillerie lourde durant le conflit de 14-18 entraîne subséquemment un nombre si important de pertes humaines en de courts laps de temps qu'il devient rapidement impossible de disposer des corps adéquatement, ce qui résulte en la perte d'identité de maints combattants tombés sur le front. Jagielski note ainsi que dès la fin de l'été 1915, alors que le climat est particulièrement chaud et humide, « [...] les inhumations de soldats sont réalisées dans la précipitation : fosses communes, enfouissements sommaires, crémations de cadavres et tombes anonymes sont les expédients les plus répandus pour faire face à l'afflux des morts⁸⁷ ». D'autres corps sont également déchiquetés par les obus, ce qui rend l'identification et la confirmation de décès impossibles à faire à la famille, qui se retrouve dans une difficile position d'incertitude et d'angoisse quant au sort de l'être cher. Incapables de vivre convenablement leur deuil dans le cas de l'absence du corps, plusieurs parents et épouses s'acharnent à visiter les champs de bataille, même des années plus tard, à la recherche d'un cadavre à ramener au caveau familial, et ce dans de telles proportions que l'État

⁸⁶ Jean-François Jagielski, *Le Soldat inconnu – Invention et postérité d'un symbole* (Paris : Imago, 2005) 7

⁸⁷ Jagielski, *Le Soldat Inconnu* 15

français se voit obligé d'intervenir, établissant de nombreuses lois interdisant entre autres la profanation des cimetières militaires. C'est également en réponse à ce besoin très fort, formulé par les familles des disparus, d'avoir un corps à pleurer que l'État vaque à l'élaboration du projet du Soldat inconnu qui, à défaut de consister en le cadavre de l'être aimé en question, se veut un substitut générique – abstrait – à celui-ci. C'est contre toutes attentes que ce symbole de deuil collectif a été embrassé par la nation française, puis par nombre d'autres, dont l'Angleterre⁸⁸, le Brésil, la Bulgarie, et finalement le Canada, en mai 2000.

De nos jours, la question de la figure anonyme demeure d'actualité, dans le double contexte de la vie après la Shoah ainsi que du caractère souvent jugé profondément impersonnel de la présente ère de mondialisation. Il s'agit là d'un sujet inépuisable pour les artistes visuels – car si près de nous –, qui tantôt usent d'un modèle générique du corps humain afin de soulever de profonds questionnements d'ordres spirituel et humaniste ; présentent le portrait d'individus anonymes afin de porter le spectateur à l'introspection, à se poser une réflexion sur sa subjective unicité ainsi que sur sa mortalité ; ou encore simplement souhaitent étudier le concept récent d'anonymat sous toutes ses strates. George Segal (1924-2000), Antony Gormley (1950-) et Andres Serrano (1950-) sont ainsi de ceux qui, parallèlement à Betty Goodwin et Christian Boltanski, ont dans leur production fait preuve d'un intérêt marqué pour la figure humaine anonyme.

Issu de la même génération que Goodwin, l'Américain George Segal, peintre de formation, s'intéresse à la sculpture et plus particulièrement au moulage en plâtre du

⁸⁸ Bien que l'idée du Soldat inconnu soit d'origine française, les Britanniques auront devancé leurs voisins en inhumant leur combattant anonyme dans l'enceinte de l'abbaye de Westminster le 11 novembre 1920.

corps humain dès le début des années 1960. Il travaille d'abord avec des bandelettes plâtrées, tel qu'utilisées dans le domaine médical, qu'il appose sur le corps du modèle – non pas nu, mais vêtu d'habits banals et contemporains – afin d'obtenir une silhouette grossière puis, en 1971, il commence à se servir des empreintes corporelles ainsi produites en tant que moules négatifs grâce auxquels il réalise des formes positives beaucoup plus détaillées dont il texturise ultérieurement la surface et brouille volontairement certains éléments. Ces hommes et ces femmes, il les situe par la suite dans des mises en scènes familières épurées issues d'un quotidien urbain qui présentent certaines ressemblances avec les dioramas des musées d'histoire naturelle et se lisent tels des tableaux, bien qu'en trois dimensions. Dans *The Diner*, pièce réalisée en 1964-1966, deux personnages – un homme joue le rôle du client et une femme, de la serveuse – se trouvent dans l'espace exigu et reconstitué d'un établissement de restauration de ce type. Le lieu est rendu simplement mais avec une grande efficacité, esquissé par quelques objets d'usage véritables achetés par l'artiste, dont un comptoir, un tabouret, un luminaire suspendu, une machine à café, de même que quelques tasses et soucoupes. L'homme, assis sur le tabouret, a une assiette posée devant lui et semble perdu dans ses pensées, alors que la serveuse, placée derrière le comptoir, s'apprête à remplir une tasse de café, avec le peu d'entrain dont on s'acquitte des tâches monotones et répétitives. Les deux personnages, corps de plâtre à l'aspect rude et non fini, détonnent dans leur environnement immaculé à l'aspect réaliste. Ils s'apparentent à des fantômes, le médium blanchâtre et mat semblant faire de ces empreintes de corps véritables des ombres anonymes et génériques, et non pas des portraits, alors qu'ils en ont le potentiel. Les personnages sculptés par Segal sont sans prétention aucune : il s'agit de gens ordinaires

présentés dans des situations ordinaires. Tout l'intérêt de ses installations réside dans la tension existante entre les différents éléments humains, qui ne croisent jamais leurs regards et semblent profondément retirés à l'intérieur d'eux-mêmes, hors du temps. Humanistes, les créations de l'artiste portent un regard presque anthropologique sur la normalité citadine américaine prolétarienne, tout en proposant une réflexion sur les questions de temporalité et de mortalité.

Moins axé sur la quotidienneté et la contemporanéité, les créations humanoïdes du sculpteur britannique Antony Gormley se font au contraire encore plus génériques et iconiques, avec un contenu intemporel d'ordre spirituel et mystique. Gormley moule son propre corps afin d'en produire une copie positive autour de laquelle il conçoit un écrin de feuilles de plomb dont les nombreuses et régulières soudures composent un motif quadrillé. Ces écrins sous-codés ont l'apparence de corps humains masculins génériques et universels dans leur anonymat, ce qui correspond au désir de l'artiste de ne représenter pas un individu en particulier, mais plutôt de réfléchir à des idées et à des concepts abstraits, notamment les relations interne et externe du corps à l'espace. C'est ce que fait Gormley en choisissant de dérober le corps moulé au regard, en le dissimulant sous une lourde et opaque enveloppe de plomb : en évoquant une présence plutôt qu'en l'offrant sur un plateau, il désire transcender la frontière physique et proposer un discours spirituel sur l'existence. C'est ainsi que la pièce maîtresse *Land, Sea and Air II*, originellement présentée sur une plage en 1982, accuse d'un savoir et d'une conception bouddhiste de l'existence, en présentant trois figures – chiffre de la perfection et de l'harmonie – en communion avec les éléments. L'une, agenouillée sur le sol, lève la tête vers le ciel et semble en profonde méditation ; une seconde est recroquevillée sur le sol, en position

foetale, l'oreille tendue, à l'écoute de la terre ; et la troisième est debout face à la mer, les bras posés le long du corps. De l'installation sculpturale se dégage une tranquille impression d'harmonie avec la nature, le tout consistant en une expérience quasi religieuse.

C'est dans une tout autre veine que se situe la production d'Andres Serrano, un Américain d'héritage hondurien et afro-cubain, qui utilise le médium photographique afin d'attirer l'attention sur des débats sociaux d'actualité ainsi que pour s'attaquer à divers tabous – notamment la religion catholique, qui demeure un de ses sujets de prédilection. Dans sa série *The Morgue (Cause of Death)* (1992), il s'attarde à un phénomène naturel dont plusieurs cherchent à nier l'existence en cette fin du vingtième siècle : la mort. Pendant trois mois, Serrano s'est ainsi vu accordé l'accès à une morgue, à la condition où les lieux et les sujets photographiés demeureraient anonymes, par respect pour les défunts et leurs familles. Les photographies qui en résultent sont déroutantes, à la fois fascinantes et abjectes de par leur contenu. L'artiste présente des fragments, des détails de ces cadavres qu'il a eu l'occasion de contempler après autopsie, si autopsie il y avait, et qui étaient donc doublement blessés. Cette activité de fragmentation permet d'honorer la promesse d'anonymat, tout en créant une atmosphère mystérieuse et intrigante, l'échantillon visuel et le titre de chaque image incitant le regardeur à s'imaginer la suite d'événements qui a pu conduire l'individu portraituré à ce destin funeste. Car les morts représentées sont violentes, ou du moins inattendues : il est tour à tour question de maladie, de crise cardiaque, de noyade, de suicide, de meurtre par arme blanche, d'empoisonnement et d'asphyxie. De plus, la chair a été ici et là entaillée par la main sûre du coroner, rappelant les plaies du Christ, et les doigts sont parfois enduits de l'encre

utilisée pour la prise d'empreintes, dans l'éventualité d'une enquête criminelle. *The Morgue (Fatal Meningitis II)*, présente ainsi en gros plan le visage d'un très jeune enfant, et renverrait volontiers aux portraits post-mortem en vogue au dix-neuvième siècle si ce n'était du drap qui recouvre près de la moitié du visage du jeune défunt ; et *The Morgue (Rat Poison Suicide)* choque profondément, l'image offrant au regard deux bras que le phénomène *rigor mortis* a figé quelques centimètres au dessus de l'abdomen, alors qu'ils étaient extrêmement crispés (peut-être par la douleur ou le poison) et que les poils les recouvrant étaient dressés par la chair de poule. De telles photographies, à l'effet choc, suscitent une réflexion sur l'inévitabilité de la mort, de même que sur la possibilité malheureuse mais tout de même présente que cette mort pourrait nous surprendre d'autre façon que dans la tranquillité de notre sommeil.

En rétrospective, bien que la figure anonyme se prête aisément au rôle de passe-partout et puisse servir une variété de desseins – qu'il s'agisse de fonctions commémoratives ou spirituelles –, elle conserve presque toujours, peu importe le contexte, une certaine connivence avec la mort, tout en incitant à l'introspection. Le présent chapitre se veut ainsi une étude individuelle puis comparative du motif récurrent du portrait photographié et manipulé dans trois installations choisies du Français Christian Boltanski, soit *Monument : Les Enfants de Dijon* (1985), *Le Lycée Chases* (1987-91) et finalement *Menschlich* (1995) ; de même que du corps anonyme flottant et ambigu que peint que la Canadienne Betty Goodwin dans ses séries des *Nageurs* (1982-84) et *Weight of Memory* (1997-98). Dans le cas de Boltanski seront soulevées les questions de la relation du visage à l'identité, qui se qui se prête si aisément à l'iconoclasme et tombe facilement dans l'anonymat, grâce aux écrits de l'historienne de

l'art Evence Verdier et du duo Gilles Deleuze / Félix Guattari sur la visag  t   ; de même que de l'aspect commémoratif et non-conventionnel de ses installations, desquelles émane une forte théâtralité, en analysant à la fois les procédés utilisés par l'artiste dans la création d'atmosphères dramatiques et en étudiant ses œuvres à la lumière de l'essai de James E. Young sur le *counter-monument*, qui se veut une alternative actuelle et efficace au monument dit « traditionnel ». Le volet sur Goodwin consistera pour sa part en une étude approfondie de sa série *Weight of Memory*, qui fut très peu diffusée et demeure une des fractions les plus nébuleuses de sa production. Ces lavis de petit format présentent des corps solitaires étendus dans un décor indéfini, et sont dotés dans leur partie inférieure d'une mince tablette de métal sur laquelle sont alignés quatre galets. Entre le sommeil et la mort, ces personnages dessinés sous-codés – et donc à des lieux des visages photographiés en gros plan de Boltanski – se veulent une réponse aux drames humains anonymes véhiculés par les médias, se font à la fois commémoratifs et compassionnels.



C'est dès les premières années de sa carrière, soit dans ses premiers courts métrages à la fin de la décennie 1960 ainsi que durant les cinq années où il effectue un retour sur son enfance (1970 à 1975 environ), que Christian Boltanski expérimente avec le corps et sa représentation. Ses films couleur présentent des personnages à l'identité indéfinie et au visage se dérobant partiellement au regard.⁸⁹ Ses   uvres des années soixante-dix se r  f  rent au contraire toujours à sa propre personne, et prennent la forme d'autoportraits (*Christian Boltanski à cinq ans et trois mois de distance*, de 1970), d'autofictions (tel que *Sayn  tes comiques*, datant de 1975, et *Reconstitution de gestes*

⁸⁹ Voir entre autres : *Tout ce dont je me souviens*, film couleur, 1969, 18 secondes ; *L'Homme qui tousse*, film couleur, 1969, 3 min. 30.

effectués par Christian Boltanski entre 1948 et 1954, datant de 1970), ou encore de mises en scènes où hommes et garçons adoptent, le temps d'une photographie, l'identité de l'artiste à divers moments de sa vie (dans *10 Portraits photographiques de Christian Boltanski, 1946-1964*, de 1972). Cet élan d'autoréférence dans sa production bidimensionnelle (il privilégie alors la photographie, couleur ou noir et blanc, qu'il retravaille parfois au pastel ou à l'aquarelle) est mis en veilleuse une première fois en 1973, alors qu'il œuvre sur sa série des *Inventaires*. Cette même année, le Collège d'études secondaires des Lentillères, situé à Dijon, lui commande ainsi un projet public, sous la recommandation de Serge Lemoine – *Portraits des élèves du C.E.S des Lentillères*. Cette installation photographique d'envergure, qui comprend des centaines de clichés, serait marquante dans la mesure où elle semble consister en un précurseur des *Monuments* (décennie 1980), et démontre un intérêt profond pour le portrait, et plus particulièrement encore pour le visage, soit cette partie du corps si singulière à laquelle est souvent attribuée l'identité d'un individu, alors même que l'iris ou encore les empreintes digitales constituent en théorie en des méthodes d'identification beaucoup plus sûres. Cela car rien ne semble davantage évoquer une chose que la chose en question ou sa représentation, et l'humain étant un être incarné, le portrait demeure un moyen référentiel privilégié, vu sa fonction immédiate de représentativité. Evence Verdier, historienne de l'art, écrivait à ce propos, dans un essai sur la question de l'identité et de l'anonymat : « La relation entre un visage et un nom propre donne naissance à une identité. Être nommé permet de s'insérer dans une communauté, mais aussi d'être inscrit, cerné, fixé.⁹⁰ » Si la relation entre l'un et l'autre permet donc

⁹⁰ Evence Verdier, « Personne est quelqu'un », *Parachute* 109 (2003) : 100

l'attribution d'une identité, le lien peut facilement être brisé et un semblant d'anonymat créé. D'ailleurs, l'œuvre de 1973 est également une des premières où il serait question d'une certaine forme d'anonymat de l'individu – dans la mesure où chaque élève, bien qu'identifiable, n'est pas identifié –, au même titre que l'*Album de photos de la Famille D., 1939-1964* (1971).

Cette passion pour le visage qu'entretient Christian Boltanski devient pratiquement sa marque de commerce durant les années 1980 et 1990, alors qu'il se consacre presque exclusivement au portrait. C'est parallèlement à cette recherche qu'il cultive une fascination grandissante pour l'anonymat. Chaque série ou œuvre semble consister en un prétexte à l'étude d'une nouvelle facette de cette idée complexe et combien moderne et occidentale qui englobe les diverses et distinctes notions d'individualité / collectivité, de la construction ou de la perte d'identité, de vie / mort. Les images qu'il utilise se prêtent facilement à ce jeu, provenant toutes d'archives photographiques que l'artiste s'est composé au fil des ans. Boltanski, en fait, a cessé, après un certain temps, de prendre lui-même les photographies qu'il utilise dans ses œuvres, tel que c'était encore le cas à l'époque des *Habits de François C.* Dans les années 1980, il a délaissé l'appareil pour endosser une nouvelle pratique postmoderne du recyclage des images,⁹¹ tels ses collègues Joachim Schmid à la même époque et la Canadienne Germain Koh dans les années 1990, utilisant dès lors les portraits qu'il trouve dans les chroniques mortuaires des journaux, les vieux périodiques à thématique criminelle ou encore les albums de photos de famille qu'il réussit à dénicher dans les marchés aux puces. Ces photographies, qu'il manipule à son gré, il s'en est d'abord servi

⁹¹ Didier Semin, Tamar Garb et Donald Kuspit, *Christian Boltanski* (Londres : Phaidon, 1997) 25.

dans certaines séries bien distinctes, soit une par lot d'images, qu'il a nommés *Les Suisses morts* (fin des années 1980, début des années 1990), ou encore *Les archives : Détective* (1987). C'est également le cas dans *Monument : Les Enfants de Dijon* (1985), *Le Lycée Chases* (1987-1991) et *Menschlich* (1995), des installations photographiques que nous étudierons ici qui utilisent différentes méthodes afin de brouiller l'identité des personnes représentées et de suggérer une atmosphère commémorative plus ou moins chaleureuse. D'abord partiel dans le cas des *Enfants de Dijon*, qui comporte quelques éléments d'identité, l'anonymat gagne en importance dans *Le Lycée Chases*, puis devient total dans *Menschlich*.

C'est suite à une invitation lancée par le centre d'art contemporain dijonnais Le Consortium que Boltanski crée et expose pour la première fois, en 1985, l'installation *Monument : Les Enfants de Dijon*. Cette dernière comprend 142 photographies en noir en blanc de dimensions variables (la majorité des clichés auraient un format d'environ 20.5 par 15 cm, mais certains sont sensiblement plus imposants), toutes présentées individuellement et disposées selon un motif aéré ainsi qu'apparemment aléatoire sur une même paroi murale drapée de tissu blanc. Chacune de ces images consiste en un portrait d'un enfant plus ou moins souriant cadré très près du visage – parfois si près qu'aucun arrière-plan n'est visible et que le pourtour de la tête est tronqué –, puis bordé de bandelettes de papier coloré – bandelettes découpées dans des photographies couleur de papiers de Noël métallisés. Ces encadrements de fortune, profondément simples, symétriques et tous uniques, dynamisent l'installation tout en lui conférant par moment des allures d'icônes religieuses – allures renforcées par un éclairage inusité pour une œuvre d'art mais typique des œuvres de Boltanski de l'époque. Chaque portrait a ainsi

pour seul éclairage une, deux ou trois ampoules incandescentes nues – l'unique ampoule est placée en haut de l'image, bien centrée ; le duo est placé de par et d'autre de cette dernière ; et finalement le trio de bulbes lumineux est disposé selon une formation triangulaire – que les minimalistes culots positionnent perpendiculairement au mur. Le filage électrique noir de ces nombreuses ampoules est apparent, relie une œuvre à l'autre, tisse d'étranges toiles et s'emmêle sur le sol... sans bien sûr manquer de défigurer quelques visages photographiés ici et là. Son aspect peut d'abord paraître disgracieux, voire inesthétique, et pourrait nuire à cette apparente sacralité à laquelle l'installation semble aspirer, mais ce capharnaüm somme toute contrôlé, cet amas de filage qui laisse supposer qu'un sentiment d'urgence certain est à l'origine de la création de ce monument – même avec les moyens les plus simples et les plus artisanaux –, contribue à la chaleureuse aura et à la magie de celui-ci.

Ces portraits d'enfants et de préadolescents proviennent tous, pour leur part, d'un même projet antérieur, soit *Portraits des élèves du C.E.S des Lentillères* (1973) – projet pour lequel les élèves du collège avaient été invités à soumettre leur portrait favori d'eux-mêmes, afin que l'artiste puisse le faire re-photographier puis exposer de façon permanente dans le corridor jouxtant l'entrée du bâtiment. Le choix d'une banque d'images s'est fait naturellement pour Boltanski qui, de retour à Dijon une dizaine d'années après y avoir réalisé cette commande publique, oeuvrait à sa série des *monuments* (depuis 1984) et reconnu dans ces clichés le visage de la mort : « [...] years later, all these children's faces really seemed to me to be like corpses. The pictures are dead forever, since they are now adults.⁹² »

Monument : Les Enfants de Dijon met à l'avant plan le thème de la mort de l'enfance, récurrent dans la production de l'artiste,⁹³ et se veut à la fois l'instigatrice d'un nouveau regard sur la photographie dans sa relation avec la mort et la mémoire ; et l'incitatif d'une réflexion sur l'aspect éphémère du médium photographique – qui, paradoxalement, est un instrument que l'on utilise à fins d'archives –, de même que d'une remise en question de la nature du monument. Car, alors même que l'installation comprend le mot « monument » en son titre, elle n'a rien du monument traditionnel, si ce n'est qu'elle comporte un fort caractère commémoratif. À l'instar du monument dit « traditionnel », en effet, celui de Boltanski n'est pas fait de matériaux nobles et durables, et ne fait référence à aucun événement ou personnalité historique majeur – soit sélectionné par l'élite afin de passer à l'Histoire.

Modifiant chacune de ses créations alors qu'elles se voient présentées dans un contexte différent, afin de l'adapter à l'espace et d'amplifier, dans la mesure du possible, l'impact potentiel de l'œuvre sur le spectateur, Boltanski présente des versions légèrement différentes de *Monument : Les Enfants de Dijon* au cours des années suivant cette première exposition. Deux des variations les plus marquantes de l'installation sont celles que l'artiste a présentées à l'été 1986, à la 42^e Biennale de Venise, suite à l'invitation de la commissaire Suzanne Pagé, puis au cours de l'automne suivant dans la chapelle Saint-Louis de l'Hôpital de la Salpêtrière, dans le cadre du Festival d'Automne de Paris. L'une et l'autre sont très semblables à l'original, dans leur matérialité, si ce

⁹² Démosthènes Davvetas, « Christian Boltanski », *From the Europe of the Old*, cat. d'exp. (Amsterdam : Stedelijk Museum, 1987) non paginé.

⁹³ C'est également le sujet des œuvres *Les Habits de François C.* (1972) et *Les 62 membres du Club Mickey en 1955* (1972), pour n'en nommer que qu'un échantillon.

n'est de l'encadrement de chaque portrait, qui est cette fois assuré par un cadre métallique très sobre et uniformisant, les bandelettes de papier coloré photographié étant toujours présentes, mais se réduisant à l'apparence d'un passe-partout étroit plus traditionnel. Ce qui distingue surtout ces interventions plus tardives de la première est qu'elles se situent hors de l'espace aseptisé de la galerie ou du musée d'art pour au contraire venir habiter des bâtiments centenaires comportant leur âme propre. C'est dans une ancienne prison médiévale, soit le Palazzo delle Prigioni (bâtiment célèbre par son histoire et grâce à la littérature, relié au Palais des Doges par le non moins célèbre Pont des Soupirs), qu'est présenté *Monument : Les Enfants de Dijon* dans le cadre de la Biennale de Venise ; puis c'est dans la chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, à Paris, un lieu de culte catholique conçu par Libéral Bruant en 1677, que le même monument se retrouve quelques mois plus tard.

L'aura et la présence sacrées de la chapelle – au même titre que l'atmosphère particulière de la prison, alourdie par le temps et le nombre immense d'êtres humains qui ont transités par ce lieu – se voient ainsi ajoutées à celles de l'installation, et semblent sacraliser véritablement l'objet, décuplant son impact et l'éloignant symboliquement du monde de l'art duquel il est issu. De tels lieux d'exposition, où l'Histoire est palpable, donnent vie aux monuments de Boltanski, à ces visages d'enfants sans identité qui ne semblent attendre que ce qu'on reconnaisse leur existence passée ou actuelle afin de s'éveiller ne serait-ce qu'un instant. Chaque visage photographié fixe la caméra qui l'a figé dans le temps – *nous fixe, nous regarde* –, et présente des traits uniques, distincts, mais qui ne se réfèrent somme toute à rien ni personne puisqu'il n'évoque aucun souvenir chez celui qui le contemple – et ce, bien qu'avec un peu de recherche, chacun de ces

enfants, qui fréquentaient le C.E.S des Lentillères en 1973, pourrait être dûment nommé et identifié. Bien qu'individuel, il se perd dans la mer de visages apposée aux murs. Cette fois, en fait, l'artiste n'a pas eu à brouiller les photographies pour leur imputer un certain anonymat. Il s'est contenté de communiquer le moins d'information possible sur les sujets exposés, qu'il s'agisse d'information d'ordre visuel – les images sont cadrées si serrées qu'elles ne laissent deviner ni l'environnement immédiat ni les vêtements ou même la coiffure des enfants portraturés – ou factuel. Pour le regardeur, ces derniers sont des enfants dijonnais, tout simplement, et il ne peut s'identifier à eux que par ce que je nommerais un « effet miroir » – soit parce qu'il a lui-même été enfant ; que le médium photographique, en ramenant sans cesse au moment révolu de la prise de l'image, lui rappelle sa nature mortelle ; et finalement car cette foule de visages lui rappelle à quel point le fait d'être tous uniques nous rend tous semblables.

La série du *Lycée Chases*, sur laquelle Boltanski travaille de 1987 à 1991, s'inscrit dans la continuité de *Monument : Les Enfants de Dijon*. Cette nouvelle série d'installations a en effet été conçue dans le même esprit, et utilise des portraits noir et blanc plusieurs fois re-photographiés afin d'attirer l'attention sur de jeunes étudiants et étudiantes ordinaires d'une époque plus ou moins lointaine que nous pourrions avoir été ou avoir connu. Cette fois, cependant, Boltanski communique un minimum d'information – c'est-à-dire, tout ce qu'il sait – aux visiteurs de sa création. Dans le préface du catalogue de son exposition solo à la Kunstverein für Rheinland und Westfalen de Düsseldorf en 1987, le portrait de classe ayant inspiré et engendré l'installation est reproduit, accompagné de cette notice : « All we know about them is that

they were students at the Chases High School in Vienna in 1931⁹⁴ » – soit un lycée juif qui a fermé définitivement ses portes peu après que cette photo de la classe des finissants de 1931 ait été prise.⁹⁵ Les pages suivantes de la publication s'évertuent pour leur part à présenter les dix-huit visages des étudiants et de leur professeur, tous re-cadrés très serrés, agrandis et re-photographiés à outrance, pour ne devenir que des ombres de visages, des fantômes. Ces visages fantomatiques sont d'autant plus troublants qu'ils sont ceux de jeunes Juifs vivant dans une Autriche qui allait bientôt successivement connaître l'Anschluss⁹⁶ et l'Holocauste. Quiconque y pose le regard ressent le poids de l'Histoire, et flaire la présence de la mort – déjà suggérée par la nature d'empreinte du médium photographique. Boltanski lui-même ignore le destin de ceux dont il présente le portrait sous forme de reliquaires ou d'autels, et choisit de cultiver cette ignorance, tout en, paradoxalement, dressant autant de « monuments » en leur honneur.

Boltanski fait partie du nombre des artistes contemporains qui réfutent le monument traditionnel – qui est par essence *permanent* –, qu'ils jugent profondément inadéquat et inefficace en ce qu'il soulage la conscience et encouragerait davantage l'oubli que la réminiscence. Lorsque invité par la *Findungskommission* à soumettre un projet de Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe pour la ville de Berlin, durant les années 1990, il exprime en effet son refus de participer en ces termes : « Quand on fait un

⁹⁴ Voir Jiri Svestka, *Lycée Chases : Classe terminale du Lycée Chases en 1931 : Castelgasse – Vienne*, cat. d'exp. (Düsseldorf : Kunstverein für Rheinland und Westfalen, 1987) ; et Lynn Gumpert, *Christian Boltanski* (Paris : Flammarion, 1994) 102-103.

⁹⁵ Lire Liz Wells, *The Photography Reader* (Londres : Routledge, 2002) 33.

⁹⁶ L'annexion politico-militaire de l'Autriche par l'Allemagne nazie (1938).

monument, ce n'est pas pour se souvenir, c'est pour oublier.⁹⁷ » Octroyant une grande importance à la nécessité du travail de la mémoire malgré le semblant d'échec des systèmes et outils de commémoration faisant encore aujourd'hui la norme, l'artiste français propose de par sa production artistique nombre d'alternatives qui se veulent autant de stimulants de mémoire.

D'une certaine façon, il opte pour ce que James E. Young a nommé le *counter-monument*, soit un mémorial sans interprétation fixe, anti-héroïque, souvent ironique et éphémère, qui refléterait, toujours d'après l'académicien, l'atmosphère d'ambivalence et d'incertitude de la fin d'un vingtième siècle postmoderne.⁹⁸ Young consacre l'entièreté du quatrième chapitre de son ouvrage *At Memory's Edge : After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture* à ce concept, dont il situe l'émergence dans le contexte de l'Allemagne des années 1990, toujours en quête de repentance en ce qui a trait aux actions perpétrées durant la seconde Guerre mondiale, et plus particulièrement encore dans le contexte du concours national allemand pour un projet de Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe (1995). L'auteur commente et analyse le houleux débat qu'a suscité et suscite à ce jour ce concours, de même que la profonde remise en question du monument dit « traditionnel » qu'il a soulevée – mais qui avait précédemment été engendrée par nombre de philosophes, historiens et historiens de l'art, dont Friedrich Nietzsche, Lewis Mumford et Rosalind Krauss. La question de la conception d'un Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe, à laquelle s'adressent Young et les artistes

⁹⁷ Christian Boltanski, « Rencontre », *Devoir de mémoire, droit à l'oubli?* (Bruxelles : Éditions Complexe, 2002) 263

⁹⁸ James E. Young, *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture* (New Haven / Londres : Yale University Press, 2000) 93-95

participant au projet, se révèle en effet étonnamment complexe, dans la mesure où le monument fait non seulement référence à un crime collectif et se doit d'être un efficace outil de remémoration, mais voit sa forme traditionnelle rapidement rejetée dans la mesure où cette dernière est associée aux régimes politiques totalitaires qui sont à l'origine du génocide à commémorer. Young décrit par ailleurs la réalité actuelle des artistes contemporains allemands, pour lesquels il est toujours impossible de dissocier le monument figuratif traditionnel de son passé fasciste. Ils reconnaissent la pensée nationale-socialiste dans sa logique didactique, sa rigidité démagogique et sa prétention à la certitude de l'Histoire.⁹⁹ Le monument traditionnel est perçu comme un art totalitaire, comme un modèle à éviter – à bannir, même. Ce blocage moral est d'autant plus fort dans le cadre du projet du Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe puisque, comme son nom l'indique, ce projet est profondément anti-fasciste. La solution au dilemme, ainsi, s'impose d'elle-même : « A monument against fascism, therefore, would have to be monument against itself: against the traditionally didactic function of monuments, against their tendency to displace the past they would have us contemplate – and finally, against the authoritarian propensity in monumental spaces that reduces viewers to passive spectators.¹⁰⁰ »

Ce nouveau monument, ce *counter-monument*, qui réfute toutes les vérités établies sans chercher à en établir de nouvelles, c'est en quelque sorte celui qu'explore Boltanski dans sa série des *Monuments*, étudiée précédemment, mais ce l'est encore davantage dans le cas tout particulier de la série du *Lycée Chases*, qui présente pour sa part les visages de

⁹⁹ Young, *At Memory's Edge* 96

¹⁰⁰ Young, *At Memory's Edge* 96

jeunes Juifs devant connaître l'Holocauste quelques années après que ces photographies aient été prises. Anti-fascistes, donc, mais surtout anti-traditionnels, ces œuvres-monuments sont anti-héroïques dans la mesure où ils font hommage à des inconnus dont l'anonymat est partiel, les informations communiquées par l'artiste permettant au regardeur de les situer dans le temps et l'espace, d'imaginer leur destinée. Ces visages presque anonymes peuvent à la fois faire référence aux individus dont ils présentent les traits ; à des membres de la foi Juive, d'une façon très générale et toute inclusive, qui ont eu à vivre la dure réalité de l'Holocauste ; d'une manière encore plus générale, aux victimes d'un génocide, qu'il s'agisse ou non de l'Holocauste ; ou encore finalement, peuvent-ils faire office d'autant de monuments-miroir, soit des monuments à tous et à personne au même titre qu'à soi-même – un retour symbolique sur tous les morts ordinaires qui ne laissent peu ou pas de traces derrière eux et sont vite oubliés dans les affres du temps. *Counter-monument*, également, que ces installations du *Lycée Chases*, en ce qu'elles sont fabriquées de matériaux qui ne sont ni nobles, ni permanents, mais bien de papier et de vulgaires boîtes de fer blanc rouillées, et sont éclairées de simples ampoules incandescentes dont les mécaniques demeurent bien visibles. Cette pauvreté de matériaux, à la courte espérance de vie, viendrait jouer en faveur de l'activité de mémoire, et ce au même titre que la nature éphémère et nomade des installations de Boltanski, qui sont sans cesse démontées puis remontées en un autre lieu : « Un monument pour ne pas oublier permet que la prière se refasse. En d'autres termes, il est conçu pour que l'on ait à le refaire et, à chaque fois qu'on le refait, la prière se refait.¹⁰¹ »

¹⁰¹ Boltanski, « Rencontre » 266

Une des premières versions de l'installation – dont les autres sont des variantes conçues dans un esprit voisin –, datant de 1987 et faisant partie de la collection du Musée de Jérusalem, offre une sélection de quatre visages sur les dix-huit offerts, soit ceux de trois hommes et d'une jeune femme. Dans *Autel Chases (Altar to the Chases High School)*, chaque portrait, cadré très près du visage, re-photographié et agrandi de nombreuses fois,¹⁰² est présenté dans un encadrement de fer blanc et éclairé individuellement d'une unique lampe à pince dont la lumière se reflète sur le verre du cadre d'une façon agaçante – dans une version de 1988 d'*Autel Chases*, les portraits sont cette fois d'un si petit format que les lampes à pince cachent presque tout à fait les visages, le reflet des ampoules sur la vitre du cadre venant alors réduire leur lisibilité à un minimum. Sous chaque portrait – eux-mêmes disposés assez près les uns des autres – se trouve une colonne double composée de vingt-deux boîtes de fer blanc rouillées, soigneusement empilées et faisant office, semble-t-il, de socle de fortune devant mettre en valeur ces visages si flous dont l'anonymat est renforcé par les procédés de transformation et de mise en exposition qu'emploie l'artiste.

Ces visages sont si embrouillés, en fait, qu'ils s'apparentent à autant de crânes – pâles et creusés d'inquiétantes cavités sombres et profondes. Leurs traits plus ou moins visibles ne sauraient être reconnus et identifiés que difficilement, tant Boltanski s'est évertué à les rendre méconnaissables. Iconoclaste, c'est le visage, et plus particulièrement les yeux,¹⁰³ qu'il privilégie à toutes les autres parties du corps et destine

¹⁰² Le format des photographies qu'utilise Boltanski dans ses installations n'est que très rarement indiqué (les dimensions mentionnées incluent tous les éléments de l'installation), ce qui rend leur description très difficile. Les photographies comprises dans *Autel au Lycée Chases* sont cependant assurément d'un format de plus de 8 x 10 pouces chacune.

à l'effacement. Le visage jouit en fait d'un statut spécial dans notre société qualifiée de *civilisée* – en opposition aux sociétés dites *primitives*. Evence Verdier écrivait ainsi que l'association du visage et du nom propre donne naissance à une identité.¹⁰⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari présentent pour leur part, dans leur essai intitulé *Année zéro – Visagété*,¹⁰⁵ l'idée que le concept du « visage » est exclusivement humain mais pas universel. Il s'agirait d'une création de l'homme qui viendrait répondre à des besoins économiques et d'organisation de pouvoir – besoins absents chez les sociétés primitives, dont la sémiotique est d'une tout autre nature, soit « non signifiante, non subjective, essentiellement collective, polyvoque et corporelle, jouant de formes et de substances d'expression très diverses.¹⁰⁶ » Ce serait ces besoins qui auraient mené à l'individuation puis, nécessairement, à la création du « visage » – qui, toujours d'après Deleuze et Guattari, se distingue du reste du corps. Ainsi, alors que la tête serait comprise dans le corps, qui obéit à un système de volume-cavité, le visage est une surface surcodée qui s'applique et s'enroule en effet sur ce volume qu'est la tête, mais répondrait au système

¹⁰³ Les yeux sont depuis l'Antiquité une cible de choix des iconoclastes. Symboles de vitalité, ils sont considérés par plusieurs comme le portail de l'âme. Dans un chapitre de son ouvrage *The Power of Images*, consacré à l'iconoclasme, l'historien de l'art David Friedberg écrit ainsi : « [The eyes] are the clearest and most obvious indications of the vitality of the represented figure. The livelier the eyes seem, the livelier the body. Take away the eyes and remove the signs of life. » Voir à ce propos David Friedberg, *The Power of Images – Studies in the History and Theory of Response* (Chicago / Londres : University of Chicago Press, 1989) 415 ; et, dans une perspective plus générale, Anne McClanan et Jeff Johnson (éd.), *Negating the Image – Case Studies in Iconoclasm* (Aldershot / Burlington : Ashgate Publishing, 2005).

¹⁰⁴ Verdier, « Personne est quelqu'un » 100

¹⁰⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Année zéro – Visagété », *Capitalisme et schizophrénie 2 – Mille plateaux* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1980) 205-234

¹⁰⁶ Deleuze et Guattari, « Année zéro – Visagété » 215

qui lui serait particulier de surface-trous, de mur blanc-trou noir – trous noirs des cavités oculaires, par exemple, ou de la bouche.

Chiffré, surcodé, le visage se distingue ainsi tout particulièrement du reste du corps humain tel qu'on le conçoit actuellement. Il se fait trésorier de l'identité de chacun, et selon certains de beaucoup plus, soit de notre âme. Le pouvoir du visage est grand – ce dernier fascine et en obsède plus d'un, dont Boltanski, qui avoue en entrevue avec Tamar Garb : « The face is so different from person to person. The spirit is revealed in the face. My work is obsessively about people.¹⁰⁷ » Fasciné par nos particularismes et nos ressemblances, l'artiste cultive cet anonymat des figures, brouillant ou effaçant volontairement et consciencieusement chaque indice, chaque information qui pourrait mettre le regardeur sur une piste unique et spécifique. Ce qu'il recherche, c'est rendre un sentiment d'intemporalité, créer un « écart suffisant pour placer l'autre *entre* le vrai et le faux »,¹⁰⁸ suspendre l'être portraituré entre deux possibles. En supprimant l'identité des individus dont il présente les portraits photographiés, l'artiste enlève toute réminiscence de l'ego, de l'individualité et de la singularité de ces personnes. Ce faisant, il ouvre la voie à la possibilité d'une interprétation très ouverte, qui n'est plus limitée par un certain bagage de connaissances prédéterminées. Ce qu'il présente, c'est le banal, le neutre, l'identité blanche, désincarnée. C'est le dénominateur commun, qui invite à une réflexion sur la mort, le souvenir, le sens de la vie humaine. C'est le général et le quotidien qui s'adresse à une conscience collective et ainsi favorise la communication

¹⁰⁷ Tamar Garb, « Interview – Tamar Garb in conversation with Christian Boltanski », *Christian Boltanski* (Londres / New York : Phaidon, 1997) 24

¹⁰⁸ Verdier, « Personne est quelqu'un » 108

immédiate et directe. Dans les œuvres de Boltanski, il n'y a donc aucune vérité, chacun étant invité par l'artiste à y chercher la sienne propre.

Cette aura mystérieuse et parfois macabre dominant les œuvres de Boltanski, qui amène le regardeur à ressentir la fragilité de son corps et la toute puissance de la mort, pousse également ce dernier à adopter une attitude d'humilité face à la vie, dans laquelle il n'est en rien supérieur aux autres, tous étant soumis au même destin. Tous, également, perdent leur identité dans la mort et sont oubliés, tôt ou tard.

C'est ce que suggère une installation de 1995 dénombrant environ mille trois cent photographies noir et blanc, *Menschlich*, où plusieurs visages anonymes, présentés en gros plan, se côtoient. Ces images, représentant tantôt des hommes, des femmes ou des enfants, seuls ou en groupes, sont toutes d'un même format, soit de 40 par 40 centimètres. Encadrées très simplement et de façon identique, les photographies placées sous verre sont disposées très près les unes des autres, selon un quadrillage rigoureux qui emplit tout l'espace mural, du plancher au plafond. Lorsque présentée à la Galerie Jules Kewenig à Cologne, en 1996, l'intervention produit un impact particulièrement fort sur le visiteur, tant sa présentation est froide et cartésienne. Les murs de photographies semblent de dérouler sans fin devant le regard. Chaque visage est unique et semble mériter une attention particulière, mais leur nombre trop imposant et leur disposition monotone finit par abrutir le visiteur, qui risque de se noyer dans ce flot de visages qui s'apparente si fortement par sa froideur et sa régularité aux allées d'un columbarium.

Dans cette installation, dont le nom signifie, en français, *Humanité*, l'artiste a brouillé tous les repères, utilisant sans discernement des photographies issues de séries précédentes, et rapprochant donc des individus très différents, devenus impossibles à

distinguer les uns des autres. Nazis, écoliers, victimes de meurtre, assassins espagnols et Juifs se retrouvent sur un pied d'égalité, transcendant l'espace et les âges. Leur identité dérobée, même les vivants deviennent indiscernables des morts. Ces individus sont réduits à leur essence la plus générale, soit leur humanité. Ce sont des visages anonymes dans l'immense foule de ceux qui vivent et ont vécu. Ils sont des symboles de l'impossibilité d'une mémoire ultime, individualisante.



Bien avant le succès de *Chemise IV* (1971), qui remporta en 1972 le prix du Conseil des arts de la troisième édition de la prestigieuse *British International Print Biennale* de Bradford, en Angleterre, et donc bien avant qu'elle obtienne reconnaissance pour son travail évoquant le corps par le biais d'objets banals, Betty Goodwin peignait et gravait d'abord le corps. Durant les décennies 1950 et 1960, le personnage humain est ainsi son thème central, et il évolue au sein d'un contexte narratif et d'un environnement clairement défini – c'est le cas, par exemple, dans *The Park*, de 1950, ainsi que dans *Carnaval*, de 1958 – qui, avec les années, devient de plus en plus flou, et ce parallèlement à l'évolution du trait ou du style de l'artiste qui, pour sa part, gagne en expressivité et en maturité. Du réalisme social qui caractérise sa production du début des années 1950, et qui présente au regard des hommes et des femmes à l'aspect générique sur les visages desquels se lit une gamme d'émotions, Goodwin semble passer, vers 1963, à la représentation directe d'états émotionnels. Le corps humain est toujours présent – souvent solitaire, il se trouve à l'avant-plan de l'image – et toujours anonyme, mais son impact se ressent plutôt qu'il ne se comprend par le biais de la raison.

Par la suite, l'œuvre de Goodwin prend un tournant majeur : c'est l'époque des *Chemises*, des *Vestes* (1969-1974), des *Bâches* (1974-2000), et des premières

installations (dont le *Clark Street Project*, 1977, et le *Mentana Street Project*, 1979). C'est en 1981 que le corps humain effectue une brève réapparition, soit dans une des dernières œuvres de la série *Passages*. France Morin, qui présente le travail de Goodwin à titre de commissaire dans le cadre de la Biennale de São Paulo en 1989, écrit à ce propos, dans le catalogue *Steel Notes*, que dans le dessin *Demi-passage, descente*, « nous pouvons vaguement distinguer les traces d'un personnage « flottant », effacé, et y voir une introduction subtile de ce qui va bientôt intéresser [l'artiste].¹⁰⁹ » Cet « intérêt » à venir qu'évoque l'historienne de l'art, c'est le motif du corps évanescent, sans visage, parfois sans pieds, sans mains ou même sans tête, qui se fond dans un environnement aquatique quasi indéfini. Il s'agit de la série des *Nageurs* (1982-1984), souvent considérée comme la pierre angulaire de l'œuvre de Goodwin. Bien qu'ils ne furent pas exécutés au début de sa carrière, ces œuvres sur papier de petit ou de très grand format sur vélin puis sur mylar demeurent cependant un élément clé de sa production, une étape indispensable à la réalisation de ses œuvres ultérieures. Il s'agit dans ce cas-ci, véritablement, de l'introduction de ce motif privilégié du corps humain anonyme et sous-codé, sans véritable visage, évoluant dans un environnement quasi ou totalement indéfini – c'est le précurseur de la série *Carbon* (1986), mais plus particulièrement encore de *Weight of Memory* (1997-1998), série peu connue qui exploite ce thème en profondeur et qui retiendra subséquemment notre attention. C'est l'effacement ou l'abolissement volontaire de tout repère pouvant mener à l'identification d'un individu ou d'un lieu particulier. Avec ses *Nageurs*, l'artiste présente des éléments narratifs en prenant bien soin de ne pas en inclure plus que de nécessaire. Elle ne propose aucune finalité,

¹⁰⁹ France Morin, *Steel Notes – Canada 20th São Paulo International Biennial, 14-10-89 – 10-12-89*, cat. d'exp. (Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 1989) 19

n'impose aucune interprétation, mais se fait au contraire suggestive, créant une atmosphère d'une forte ambiguïté. Elle opte pour le dépouillement total, l'écran vierge sur lequel celui ou celle qui contemple ses œuvres peut projeter ce qui lui semble un signifié approprié. Le corps qu'elle choisit de représenter est anonyme non pas afin d'attirer l'attention sur une identité ou une individualité perdue ou oubliée, mais bien afin qu'il se dote d'un caractère universalisant. Les corps humains anonymes et sous-codés qu'elle se complait à peindre et à dessiner consistent en autant de symboles d'humanité. Ils suscitent des réflexions d'ordre collectif plutôt qu'individuel, général plutôt qu'égoïste.¹¹⁰

Les premières images de la série – soit celles produites en 1982 et 1983 – offrent au regard un corps solitaire en état d'apesanteur dans un environnement indéfini. Décentré et souvent situé dans le tiers supérieur de l'image, ce corps grossièrement peint ne semble véritablement se déplacer dans l'espace, tant l'impression de flottement et d'impassibilité qu'il dégage est forte. C'est la position inhabituelle de ses membres qui suggère son mouvement, et plus précisément, son état de nageur – constatation qui en amène rapidement une autre, soit que l'environnement indéfini dans lequel cet être évolue ne peut être qu'aquatique. Dans les premières esquisses, cette eau dont on devine partiellement la surface s'apparente à une dense masse colorée. Elle est peinte de grands mouvements énergiques et expressifs qui s'arrêtent avant les limites du support, tantôt

¹¹⁰ « Dans l'œuvre de Betty Goodwin, le corps se transforme en principe universel, le corps est vidé – jusqu'au ravissement et au supplice – de sorte que toute l'intensité qu'il lui reste peut remonter à la surface, or il s'agit ici d'une vaste surface collective et tragique, qui relie et sépare à la fois les êtres qui l'habitent. Cette surface, c'est la peau, et la peau est la Substance de l'univers de Betty Goodwin. C'est la raison pour laquelle on ne voit pas ses peintures, mais on les ressent, telle une brise effleurant les poils du bras [...]. » in Sanford Kwinter, « Le Dessin en tant qu'éros et mémoire », *Steel Notes - Canada 20th São Paulo International Biennial, 14-10-89 – 10-12-89*, cat. d'exp. (Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 1989) 69.

dans des tons rabattus de bleu-vert et d'ocre. Goodwin expérimente avec les matériaux et le mylar remplace rapidement le papier vélin. Le support gagne donc en transparence et, proportionnellement, les lavis à l'huile qui les recouvrent deviennent graduellement plus légers, plus dilués. De plus en plus diaphanes, ils s'apparentent davantage à de l'eau, perdent en présence et gagnent en subtilité. Matériellement moins chargées, ces images s'alourdissent de sens, se font poétiques, communiquent plus facilement des émotions à celui qui les contemple.

Ce qui émane de ces lavis de nageurs, c'est une atmosphère contradictoire qui allie à la fois impression de tranquillité et sentiment d'urgence. L'image d'un corps humain solitaire se mouvant dans cette masse aquatique épurée – c'est-à-dire dépourvue de tout ce qui pourrait rompre son homogénéité, qu'il soit question d'organismes végétaux, animaux, minéraux, ou de tout autre matière –, s'y fondant, même, peut ainsi par moments se faire douce métaphore d'un idéal d'harmonie avec la nature, ou encore, à l'opposé, l'illustration de la menace latente des éléments. Réduit à son plus simple dénominateur, ce corps anonyme, souvent dénudé, sans chevelure et androgyne, semble bien petit dans l'immensité de l'océan suggéré. Sa situation est précaire, en ce qu'il peut à tout instant perdre le contrôle dans un environnement qu'il ne domine qu'en apparences. Il risque d'être emporté par le courant, d'être assommé par une vague ou encore de subir un excès de fatigue – tel le nageur de la sculpture *La Vague* (1972) d'Hubert Yencesse, dont il semble la transposition sur un support bidimensionnel. Il oscille entre deux possibles. Dominant ou dominé, s'abandonnant à la masse aquatique ou luttant contre elle, le nageur que peint Goodwin se fait la métaphore de l'humain qui, bien qu'être vulnérable, accepte mal sa vulnérabilité, rêvant d'un plus grand contrôle sur

son environnement et son existence, alors même que c'est dans cette fragilité que réside son intérêt, toute sa beauté.

Les figures humaines de la série *Weight of Memory*, réalisée des années plus tard, se situent dans la continuité de ces nageurs. Toujours anonymes et sous-codés, sans visages individualisés, ces corps parlent cependant beaucoup plus et semblent vouloir susciter des réflexions d'ordre moins général que leurs prédécesseurs. Ainsi, alors que les *Nageurs* ont initialement consisté en l'extériorisation d'un traumatisme vécu par l'artiste – soit la quasi noyade de son époux Martin Goodwin au cours d'un séjour en Grèce¹¹¹ –, les œuvres de la série *Weight of Memory* semblent davantage consister en un exercice de ce que le sociologue français Luc Boltanski nomme la « souffrance à distance »¹¹². Dans ces bâton à l'huile et graphite sur mylar, l'artiste réfléchit sur l'enfilade d'événements et de morts anonymes que lui présente chaque soir son téléviseur.

La série, peu diffusée après 1998, demeure partiellement un mystère, l'artiste ayant directement envoyé les divers éléments qui la composent à ses trois représentants de l'époque – soit la Sable-Castelli Gallery de Toronto, la Galerie René Blouin de Montréal et la Jack Shainman Gallery de New York – sans qu'aucun ne la contemple jamais en son entièreté, et sans qu'elle ne soit entièrement répertoriée avant d'être vendue

¹¹¹ Voir à ce propos le documentaire de Claude Laflamme, *Betty Goodwin – Le Cœur à l'âme*, Groupe ECP, 2003. Goodwin y décrit l'événement : « Lorsque Martin et moi étions à Hydra, en Grèce, nous descendions à la plage nous baigner. Nous marchions longtemps sans jamais quitter la rive. Un jour nous sommes arrivés sur un très haut promontoire, et il y avait une échelle par laquelle on pouvait descendre dans la mer. Il n'y avait pas de plage à cet endroit. Alors nous avons descendu l'échelle jusqu'à la mer, qui était très houleuse. Tout à coup, Martin a décidé de se baigner, mais les vagues l'ont emporté. Je me suis mise à crier comme une folle. Heureusement, deux hommes – deux Grecs – l'ont vu qui se débattait. Il ne fallait pas perdre une minute. Ils l'ont sorti de l'eau et ont réussi à le faire respirer. Cela a été un choc horrible pour moi. Quand nous sommes rentrés chez nous, après quelque temps, j'ai fait la série des nageurs. »

¹¹² Luc Boltanski, *La Souffrance à distance* (Paris : Métailié, 1993)

à des particuliers. Suite à nos recherches et après consultation de ses dossiers, René Blouin a avancé l'hypothèse que *Weight of Memory* aurait dix composantes. Nous avons déniché des reproductions pour six d'entre elles (*Weight of Memory II* et *III*, de 1997, ainsi que *VII*, *VIII*, *IX* et *X*, de 1998).

Ces œuvres, paisibles et percutantes à la fois – leur force tranquille s'apparente à celle des *Nageurs* et des *Vestes* –, sont d'un même format, soit d'environ 20 x 24 x 10 centimètres. Très petites, les étudier consiste en une expérience très intime, une seule personne ne pouvant les contempler à la fois. Elles offrent au regard autant de variations sur un même thème, et ce au point où les mettre côte à côte suggère une impersonnelle énumération. Chacune présente ainsi, en son centre, un corps humain étendu sur un sol qui n'est que rarement suggéré. Le corps flotte sur la surface blanche du papier mylar, lui-même marouflé sur un support d'acier qui se prolonge en sa partie antérieure en une mince tablette sur laquelle sont apposées quatre galets – bien réels et tridimensionnels, ceux-là. Bien qu'ils accusent de l'absence de signes pouvant mener à leur identification, ces corps ne partagent pas le caractère ultimement universel des *Nageurs* – du moins, pas avec la même intensité. Cette fois, leur appartenance à la gent masculine ou féminine ne fait aucun doute et tous sont vêtus, bien que sobrement. Ils ne fusionnent pas avec leur environnement indéfini, mais semblent y reposer tout naturellement, tel l'enfant posé dans le sein de sa mère. La position parfois insolite de leurs membres suggère à l'imaginaire divers lieux qu'il ne nous est pas donné de voir : un sol parfaitement plat, une fosse, une allée bordée de buissons, ou simplement le confort invitant d'un vide enveloppant. L'artiste insiste ainsi sur les figures solitaires d'abord et avant tout.

Bien que toutes différentes, elles se ressemblent. Celles dessinées en 1997 se démarquent cependant de leurs homologues créées l'année suivante. Subséquemment, les premières, exécutées en camaïeu dans des tons délavés qui renvoient aux galets placés devant l'image, ne s'imposent pas brutalement sur la page blanche. Colorées d'une main légère et esquissées au graphite d'un trait fin et accidenté – un trait qui se complait dans son imperfection –, elles font montre de délicatesse et accusent d'une fragilité avec une intensité qui graduellement se fera moindre d'une œuvre à l'autre. Les individus représentés dans *Weight of Memory II* et *III* sont également d'une neutralité plus grande que leurs successeurs, s'apparentant à des hommes d'affaires ou civils vaquant à quelque profession libérale, couronnés de têtes sans visage et vêtus d'ensembles chemise-pantalon d'une grande banalité mais d'une apparence soignée.

Weight of Memory IX, exemplaire des éléments produits en 1998, se situe tout à l'opposé de ces figures initiatrices, avec son trait plus sûr, sa ligne contour sombre et épaisse, ainsi que par la diversité et l'intensité de sa couleur, qui remplit la forme. Elle constitue de surcroît, en notre connaissance, en l'illustration du personnage le plus individualisé de la série – un homme au visage marqué par l'âge, d'une cinquantaine ou d'une soixantaine d'années, aux épaules larges, chaussé de cuir et fagoté de la veste bleue d'un homme de métier –, si ce n'est de l'œuvre entier de Goodwin, qui évite normalement tout effort d'individuation. Toujours anonyme, il semble inspiré d'une photographie, ou tout du moins d'une personne réelle, plutôt que de la simple *idée* d'une personne, sans cependant l'être vraiment. Il demeure un signe iconique, et non indiciel.

Dissemblables, mais exécutés dans une même lancée, donc, ces corps peints et dessinés par l'artiste canadienne émergent du vide et se présentent sur la page

étrangement, dans un état de non-être. Étendus, les yeux clos, la bouche entrouverte, ils semblent inanimés, inconscients. Ils paraissent aussi vides que l'espace qui les entoure, envahis par le sommeil ou rattrapés par la mort. Ils sont placés dans des positions d'abandon total, qui semblent naturelles au premier regard mais dérangeantes et inhabituelles dès le second. Un autre détail trouble l'esprit : la majorité (quatre sur six), bien qu'entièrement habillée, est représentée pieds nus, ce qui contribue à écarter l'hypothèse du sommeil, qui serait par ailleurs tourmenté, pour la plupart, vu la crispation apparente des visages et des articulations. L'esthétique de ces corps est à mi-chemin entre la photographie journalistique d'événement de l'époque actuelle – en particulier la photographie humanitaire, ainsi que de catastrophe – et la photographie post mortem, qui fut très en vogue jusqu'à la première Guerre mondiale.

Si un rapprochement est aisé entre les œuvres de la série *Weight of Memory* et les portraits après-décès, tabous aujourd'hui, c'est que les uns et les autres consistent en l'illustration d'individus inanimés et occasionnent des difficultés de lecture, le sommeil et la mort étant des états limitrophes, des états de non-conscience. Au dix-neuvième siècle, nombreux étaient d'ailleurs les peintres et les photographes qui jouaient cette carte, tel que l'indique une publicité de la firme de photographie bostonienne Southworth and Hawes datant de 1846 :

Notre équipement nous permet de prendre des portraits miniatures d'enfants et d'adultes instantanément, et de personnes DÉCÉDÉES soit chez nous, soit chez elles. Nous nous attachons à obtenir des miniatures de personnes décédées agréables et satisfaisantes, et le résultat est souvent si naturel qu'elles semblent, même aux yeux des artistes, plongées dans un profond sommeil.¹¹³

¹¹³ Tel que cité par Joëlle Bolloch dans « Photographie après décès : pratique, usages et fonctions », *Le Dernier Portrait*, cat. d'exp. (Paris : Réunion des musées nationaux / Musée d'Orsay, 2002) 114

Cette mise en scène dans laquelle le défunt est placé, appelée la « belle mort », se veut réconfortante pour les clients – souvent la proche famille –, qui y voient un moyen efficace d'exalter le souvenir de l'être aimé et perdu. Pour ce dernier portrait, toute trace de lutte et d'agonie est effacée. Le sujet est recoiffé, ses yeux et sa bouche fermés. Ses vêtements et les draps de son lit sont parfois changés, par souci de coquetterie ou encore parce qu'ils étaient imprégnés de sueur. Souvent représenté seul mais à l'occasion accompagné d'un être cher, le corps adulte n'est pas montré dans son entièreté – c'est là l'apanage exclusif des enfants¹¹⁴. L'emphase est mise sur la tête, qui est posée sur l'oreiller. Le visage est présenté en gros plan.

Les individus anonymes de Betty Goodwin n'ont visiblement pas été peints dans l'esprit de la « belle mort », autrefois si prisé. Ils se rapprochent davantage de l'esthétique romantique du désordre. Leur dernier combat n'a rien eu d'héroïque, de sublime ou de grandiose. Il aura été inexorablement, profondément banal. Peut-être violent, mais tout de même banal, dans la mesure où il s'agit là du destin de chacun, tôt ou tard, soit de s'éteindre, la plupart sans éclat. Leur trépas, immortalisé sur le mylar, n'as pas été revu et corrigé tel que c'est le cas dans les photographies post mortem. Ils apparaissent ainsi sans artifice, à la fois crument et doucement, sur un arrière plan gommé comme dans les portraits posthumes de Nadar.

Et trépas il y a bel et bien, tel que le suggère, en guise d'argument final, les galets alignés devant l'image, sur leur froide et impersonnelle tablette d'acier. Ces derniers font vraisemblablement référence à la tradition juive qui consiste à déposer une pierre sur la tombe de l'être aimé lors de la visite au cimetière, pierre qui agit autant à titre de marque

¹¹⁴ Bolloch, « Photographie après décès : pratique, usages et fonctions » 126

de respect envers le défunt que comme témoin signifiant aux autres visiteurs qu'ils ne sont pas seuls dans le deuil, et que d'autres, comme eux, se souviennent. Goodwin confirme d'ailleurs cette hypothèse dans le documentaire *Le Cœur à l'âme*, de Claude Laflamme, dans lequel elle confie au réalisateur, devant une image de la série *Weight of Memory* : « Dans la religion juive, lorsqu'on rend visite à quelqu'un dans un cimetière, on doit déposer un caillou sur la tombe. En passant, je ne suis pas une personne religieuse, mais j'ai vu ça maintes fois dans les cimetières et ça m'a toujours touchée.¹¹⁵ » D'après René Blouin, le motif du galet pourrait en partie avoir été suggéré à l'artiste par ses lectures – source inépuisable d'inspiration dans son œuvre –, et plus particulièrement par le roman *Molloy*, de Samuel Beckett, dans lequel le personnage principal, soit le « Molloy » en question, suce des galets afin de retrouver la tranquillité d'esprit, dans des moments de détresse et d'égarement.¹¹⁶ Goodwin aurait été touchée par Molloy – qui vit dans un gouffre identitaire, a la mémoire défaillante et est la personnification d'une certaine douleur d'être –, dont l'état psychologique trouble propose des similarités avec ses œuvres profondément émotionnelles et humanistes.

Les galets juxtaposés aux lavis seraient ainsi davantage qu'un judicieux ajout tridimensionnel permettant aux corps dépeints de franchir la limite du support de papier et de se déployer métaphoriquement dans l'espace environnant. Ils sont des marqueurs commémoratifs, des témoins de reconnaissance et de compassion envers les individus anonymes portraiturés.

¹¹⁵ Laflamme, *Betty Goodwin – Le Cœur à l'âme*

¹¹⁶ Samuel Beckett, *Molloy* (1951 ; Paris : Minuit, 1982)

Ces hommes et ces femmes sans visage, sans identité, sont un échantillon symbolique de ces gens innombrables dont Betty Goodwin constate la souffrance et la mort chaque jour par le biais des médias télévisuels et écrits qu'elle consulte presque compulsivement. Dans une entrevue parue dans le *Globe and Mail* en 1998, la journaliste Val Ross semble frappée par la rigueur avec laquelle l'artiste suit l'actualité : « There are no crumby signs of breakfast on Goodwin's long, pine dining-room table. Rather, the neat piles of publications look as if someone were writing a thesis on disaster journalism. »¹¹⁷ Très au fait de l'évolution des diverses crises mondiales, Goodwin ne sait y demeurer indifférente et est profondément ébranlée par la douleur des autres, qui semble infinie – Jared Sable, son représentant torontois, va jusqu'à la qualifier de « plaie béante »¹¹⁸. C'est par compassion, mais également car elle en ressent le besoin viscéral, qu'elle évacue son propre malaise dans son art : « Sudan, Taiwan, Rwanda, Ireland. [...] It's always been this way, but now with televised news we know about it practically as it's happening. The inhumanity of man is overwhelming. When I work, that's how I cope – not that I think anything I do is going to make for change. »¹¹⁹ Ce besoin d'agir ressenti par l'artiste serait engendré, d'après le sociologue Luc Boltanski et le spécialiste du trauma Geoffrey Hartman, par ce qu'ils nomment respectivement le phénomène de la « souffrance à distance¹²⁰ », ou un « traumatisme secondaire » – *secondary trauma*¹²¹.

¹¹⁷ Val Ross, « The wounding gifts of Betty Goodwin », *The Globe and Mail* 14 nov. 1998 : C1

¹¹⁸ Ross, « The wounding gifts of Betty Goodwin » C5

¹¹⁹ Deirdre Hanna, « Betty Goodwin – Grief drives gutsy artist's vision », *Now* 12-18 nov. 1998 : 47

¹²⁰ Boltanski, *Souffrance à distance*

¹²¹ Geoffrey Hartman, « Tele-Suffering and Testimony in the Dot Com Era », dir. Barbie Zelizer, *Visual Culture and the Holocaust* (New Brunswick : Rutgers University Press, 2000) 119

Ce type de traumatisme, tel que leur dénominateur l'indique clairement, n'est pas expérimenté de façon directe par la victime, mais bien par un intermédiaire, soit l'imagerie traumatique prépondérante dans les médias de masse, et ne daterait pas d'hier. Déjà, en 1899, Gustave Moynier, premier président de la Croix-Rouge, s'étonnait de l'efficacité des médias mais, dans son cas, se félicitait de leur contribution à l'effort humanitaire :

On sait maintenant chaque jour [...] ce qui se passe dans la terre entière, la connaissance du moindre fait de guerre se répand avec la vitesse de l'éclair [...]. Les descriptions que donnent les journaux quotidiens placent pour ainsi dire les agonisants des champs de bataille sous les yeux des lecteurs et font retentir à leurs oreilles, en même temps que les chants de victoire, les gémissements des pauvres mutilés qui remplissent les ambulances.¹²²

Cette action des médias, qui se veut donc salutaire pour l'action humanitaire, notamment les ONG (organisations non gouvernementales), en ce qu'elle incite à l'action gouvernementale ainsi qu'aux dons de particuliers, est cependant critiquée de parts et d'autres, ironiquement, pour son caractère anti-humaniste – aspect qui touche sensiblement Goodwin, qui reproduit certains éléments de cette photographie dans ses lavis de la série *Weight of Memory*. Les photographies et autres images à intention humanitaire présentent ainsi, d'après Vincent Lavoie, auteur de l'essai *L'Instant-monument – Du fait divers à l'humanitaire*, portant sur la photographie journalistique, des victimes qui ne sont plus que des corps sans visage, des symptômes de barbarie.¹²³ Ces illustrations chercheraient à attirer la sympathie en se faisant les moins individualisantes possibles, présentant un simple corps désocialisé dans un lieu tout aussi

¹²² Cité dans : Rony Brauman, « La Pitié dangereuse », *La Recherche photographique*, « Photographie humaniste, photographie humanitaire » 15 (automne 1993) 74-79

¹²³ Vincent Lavoie, *L'Instant-monument – Du fait divers à l'humanitaire* (Montréal : Dazibao, 2001) 105

anonyme qu'il ne l'est lui-même. Facilement sensibilisée à la cause et au sort des inconnus portraiturés, Goodwin s'est appropriée ces mécanismes et méthodes de représentation dans ses œuvres, les morts tranquilles génériques et hors de tout contexte environnemental ou social qu'elle représente sur papier s'inspirant directement des originaux présentés à la télévision et sur papier glacé. Plus que simples reproductions des images diffusées, elles se veulent cependant un baume sur la douleur expérimentée à distance, tels que l'indiquent les galets si respectueusement placés devant elles. Ces galets, qui se veulent particulièrement significatifs à la lumière de l'éducation juive de l'artiste, deviennent l'élément clé d'un dernier hommage fait par Goodwin à ces disparus inconnus, qui se transforment à leur tour en autant de figures emblématiques – en autant de symboles des victimes anonymes de l'horreur humaine, à l'image du Soldat inconnu, qui se veut le symbole du deuil de la nation au lendemain de la Grande Guerre.



Dans cette portion de leur production, datant des décennies 1980 et 1990, Betty Goodwin et Christian Boltanski utilisent ainsi tous deux la figure doublement anonyme comme point de départ, c'est-à-dire, si l'on se base sur les conditions qu'Évence Verdier considère comme indispensables à l'identification d'un individu, une figure physiquement sous-codée et à laquelle n'est attribuée aucune identité. L'un et l'autre traitent cependant très différemment de ce thème.

En effet, Boltanski s'intéresse avant tout au visage par l'intermédiaire du portrait photographique en noir et blanc. Ce médium est particulièrement évocateur en ce qu'il entretient une relation éternelle avec le sujet qu'il représente, tout en consistant en la preuve irréfutable que ce même sujet existe ou *a existé*. Utilisant cette qualité du médium photographique à son avantage, l'artiste français va cependant toujours plus loin,

travaillant avec des images récupérées provenant de ses propres archives et les manipulant toujours davantage, les éblouissant avec des luminaires, poussant l'anonymat à son paroxysme tout en s'assurant une certaine authenticité, un fonds de vérité inébranlable. Dans sa série *Weight of Memory*, Goodwin situe son exploration du thème de la figure anonyme à des lieues de son confrère, en choisissant d'abord de représenter le corps en entier, puis en privilégiant le dessin et le lavis comme mode d'expression. Les œuvres de la série ne présentent pas nécessairement « ce qui a été », elles n'ont pas le caractère authentique des photographies qui composent les installations de Boltanski, mais consistent plutôt dans un témoignage exceptionnel et personnel, à la facture très expressive, inspiré de véritables documents journalistiques. De très petit format et présentant le corps d'un seul individu à la fois, ces lavis ont un caractère intimiste qui contraste fortement avec des installations photographiques de la trempe de *Monument : Les Enfants de Dijon*, qui comportent de nombreux éléments et dont la forte présence théâtrale déborde largement de l'œuvre, allant jusqu'à envahir l'entièreté du lieu d'exposition.

Très différents, donc, les deux groupes d'œuvres partagent cependant des prétentions de survivance et de commémoration, empruntant même, dans cet objectif, aux religions juive et chrétienne certains motifs servant leur propos. C'est dans cette perspective que Goodwin juxtapose à ses dessins quelques galets déposés sur une étroite tablette de fer, leur octroyant par ce fait même une dimension dramatique substantielle, ces galets faisant référence à une très ancienne tradition juive de démonstration de respect aux morts et transformant du coup ses lavis en autant de modestes monuments à la mémoire des victimes anonymes qui tapissent les journaux écrits et télévisuels.

Boltanski, pour sa part, n'érige pas autant de monuments à quelqu'un ou à quelque chose en particulier qu'il ne crée des monuments afin de réfléchir sur ceux-ci en tant que mécanisme, remettant en question l'efficacité et le bien-fondé du monument dit « traditionnel ». Ces intentions commémoratives ne font cependant pas de doute, le titre de ses installations étant plus souvent qu'autrement très explicites à ce niveau – y faisant tantôt référence à des monuments ou à des autels –, et ses dernières allant jusqu'à reproduire par mimétisme, de par la disposition des images ainsi que par leur éclairage, certaines installations d'établissements religieux de foi chrétienne.

En fait, ce qui sépare surtout, cette fois, le travail des deux artistes, car la distinction est à faire, est l'idée initiatrice de leurs projets respectifs. Alors que la production artistique de Christian Boltanski est le résultat et même l'incarnation de ses réflexions sur des notions abstraites – l'identité, la mémoire, la temporalité, l'individualité / la collectivité, le monument –, la production de Betty Goodwin demeure très personnelle, et toujours rattachée à des événements précis et souvent identifiables auxquels elle consiste en une réponse directe. C'est ainsi que sa série des *Nageurs* découle directement de l'expérience traumatisante de la quasi noyade de son époux, et que la série *Weight of Memory* se veut une réaction à l'épanchement humanitaire dans l'actualité médiatique.

C'est dans le même ordre d'idées que chacune des productions peut être reliée à un précédent historique différent de la figure anonyme. En s'attardant au motif du visage anonyme unique et insubstituable extrait de son contexte et sur lequel chacun projette ses fantasmes et ses peurs, Boltanski crée un pont avec le masque mortuaire de l'Inconnue de la Seine. Étrangement, l'ambiguïté qu'émanent les visages photographiés de Boltanski,

toujours situés quelque part entre le vrai et le faux, est réverbérée de façon semblable par le masque de l'Inconnue, qui a longtemps été considéré, par plusieurs, comme un véritable masque mortuaire, et dont les circonstances de la création sont toujours mystérieuses. Les corps anonymes de Goodwin s'apparentent pour leur part au Soldat Inconnu, de par l'entière représentation de la dépouille, bien sûr, mais également dans la mesure où ces dépouilles ont été sélectionnées par l'artiste et demeurent liées à des catastrophes, guerres et autres événements violents qui ont engendré nombre de victimes. Ces corps dessinés, tels les différents Soldats Inconnus à travers le monde, se veulent des symboles ou des substituts à ces individus uniques disparus sans laisser de trace ou de preuve de leur identité. Et cela à la différence que Goodwin a, tel Boltanski, extrait ces figures à leur contexte. Ainsi, alors que chaque monument au Soldat Inconnu s'efforce de faire abstraction de tout détail pouvant lui donner une quelconque spécificité – les noms du cimetière militaire et de la bataille au cours de laquelle il a perdu la vie sont entre autres volontairement oblitérés, afin que tous, sans exception, puisse y identifier, en puissance, l'être aimé disparu –, il se fait un point d'honneur à identifier, au minimum, la guerre au cours de laquelle il est tombé. Goodwin, quant à elle, efface toute trace qui nous permettrait d'identifier un corps ou un autre, un conflit ou un autre.



En conclusion, la figure anonyme, qu'il soit question de visage ou de corps, alors qu'elle intrigue par son mystère et par la précarité de sa situation, semble consister davantage en un outil, pour les artistes visuels, qu'en un objet de fascination. L'anonymat dont elle se dote, en effet, séduit non pas seulement par son attrait romantique mais par sa neutralité, sa qualité de passe-partout. L'homme ou la femme anonyme est un tel symbole d'universalité qu'il ou elle incite à la narrativité sous toutes

ses formes, étant utilisé tantôt afin de susciter un questionnement sur les notions d'identité, de mortalité – l'idée de la perte d'identité renvoyant inévitablement à celle de la perte de la vie –, de l'existence en général et à la relation du corps à l'espace, de spiritualité. Ces êtres n'ont pas de finalité unique et sont les dépositaires d'idées contradictoires. Regroupés, tel que dans *Menschlich*, ils symbolisent la perte d'identité dans la masse, la difficulté de conserver son unicité dans la diversité. Seuls, tels que dans *Weight of Memory* ou dans le cas du Soldat inconnu, ils se font représentants de la foule des anonymes qui méritent d'être remémorés sans pour autant être confondus. À la toute fin, cependant, une opinion demeure, partagée à la fois par Goodwin et Boltanski, qui la formule d'ailleurs en ces mots : « And while everybody looks the same, everybody is unique. Politicians will talk about fatalities in war in large numbers but each person who dies has a mother or a girlfriend and is a unique being. *Deaths must be counted in ones.*¹²⁴ »

¹²⁴ Garb, « Interview » 23-24. Notre emphase.

CONCLUSION

Oui, il m'arrivait d'oublier non seulement qui j'étais, mais que j'étais, d'oublier d'être.¹²⁵

Pour que le mort ne s'efface pas, il faut le transposer, le transfigurer, le traduire, trouver les mots pour le dire, pour le faire exister encore, pour qu'il survive. Il faut s'occuper du mort : dire des prières, contempler des images, raconter la vie. Ces gestes et ces paroles construisent le rituel funéraire.¹²⁶

Le désir de pérennité. Voilà ce qui guide l'existence humaine. Sans l'espoir de survivance, tout acte, toute pensée semble vain. L'oubli équivaut à l'inexistence. Les notions de mémoire et d'anonymat – ou d'identité, c'est selon – sont ainsi inextricablement liées. L'activité de mémoire crée l'individu, l'inscrit dans une temporalité, et inversement, sans l'individu, l'activité de mémoire est impossible.

C'est dans cette perspective que nous avons abordé deux aspects complémentaires de l'œuvre de Betty Goodwin et de Christian Boltanski, soit la création d'un semblant de relique anonyme et l'hommage à l'anonyme effectuée par représentation directe du visage ou du corps. Nous en sommes ainsi arrivés à la conclusion, d'une part, que les œuvres étudiées dans notre premier chapitre ont toutes les qualités des reliques authentiques, si ce n'est d'une seule, d'après la définition qu'en fait Nathalie Heinich dans son essai *Les Objets-personnes : Fétiches, reliques et œuvres d'art*¹²⁷ : les individus (anonymes) auxquels renvoient ces *memento mori* n'évoquent aucune mémoire, aucun

¹²⁵ Samuel Beckett, *Molloy* (1951 ; Paris : Éditions de Minuit, 1982) 64

¹²⁶ Véronique Mauron et Claire de Ribapierre, éd., *Le Corps évanoui – Les Images subites* (Paris ; Lausanne : Hazan ; Université de Lausanne ; Musée de l'Élysée, 1999) 118

¹²⁷ Nathalie Heinich, « Les Objets-personnes : Fétiches, reliques et œuvres d'art », *Sociologie de l'art* 6 (1993) 25-55

souvenir spécifique à leur propre personne chez le regardeur. Si ce n'est de cet élément, les semblants de reliques créés par l'un et l'autre artiste sont plus que fonctionnels, mais véritablement convaincants dans leur rôle d'objets vecteurs de mémoire, de commémorateurs d'un être non-identifié. Leur passage d'objets d'usage à objets sacralisés et situés hors du temps s'effectue avec succès, et c'est contre toute attente – ou du moins contrairement à notre hypothèse initiale – que nous croyons, rétrospectivement, que ce semblant de relique consiste en un hommage et en un symbole aussi puissant et évocateur que l'hommage par représentation directe du visage ou du corps qu'il s'agit de commémorer.

Nous croyions ainsi, au départ, que les activités de remémoration et de commémoration du disparu se devaient d'être beaucoup plus efficaces dans l'éventualité de sa représentation directe. Ce raisonnement avait une origine purement logique, et reposait sur le fait que rien ne semble davantage évoquer une chose que la chose en question ou sa représentation, et l'humain étant un être incarné, le portrait demeure un moyen référentiel privilégié, vu sa fonction immédiate de représentativité. Dans l'éventualité de la perte d'un être cher, en fait, la remémoration de la personnalité ou des actions de ce dernier ne suffit pas. Le besoin de « revoir » le disparu demeure très fort, et en particulier celui de contempler ses traits uniques. Le nom et les traits du visage seraient ainsi, dans la suite de cette réflexion, des éléments clé dans la formation d'une identité, ce qui laisse supposer qu'ils le sont tout autant dans la conservation d'une identité, et cela, par-delà la mort. Si, à la suite de la complétion de notre second chapitre, nous avons pu constater que c'est en effet le cas, nous en avons de même conclu que la

relique, par comparaison, n'est pas moins efficace ou moins pertinente, mais consiste en un outil de commémoration aussi puissant, sinon diamétralement différent.

À la lumière de l'écriture de cet essai, nous sommes également en mesure d'affirmer qu'alors qu'il permet à Boltanski et Goodwin de créer des *memento mori* actuels, l'anonymat demeure, dans leur production, une stratégie centrale sans jamais être une finalité. La comparaison de la production des deux artistes nous a permis de souligner l'intérêt qu'ils partagent pour certaines problématiques, mais également de faire ressortir les différences majeures qui distinguent leur œuvre artistique qui, dans leur apparence et dans leur finalité, n'ont que très peu en commun. Goodwin nous apparaît ainsi, d'abord et avant tout, comme une humaniste, tel que l'affirmait par exemple Cindy Richmond dans le catalogue de l'exposition *Betty Goodwin – Icons*, en 1996.¹²⁸ La réflexion qu'elle entame en 1969 sur la fragilité et la condition humaine, avec ses premières gravures à vernis mou, se poursuit durant les trois décennies subséquentes, de par son travail sur les *Bâches*, les appartements, les *Nageurs* et les corps inertes de *Weight of Memory*. Son art est profondément personnel, consistant en l'extériorisation de ses sentiments et de traumatismes qu'elle a vécus, ce qui le situe à l'opposé du spectre de celui de Christian Boltanski qui, lors d'un entretien avec Tamar Garb, affirme : « There's nothing personal in my work. Ever. »¹²⁹ Boltanski, dans son approche à l'art, n'a rien de l'artiste hypersensible. Il nous apparaît plutôt comme un metteur en scène très conscient des stratégies à adopter afin de susciter une émotion ou l'autre chez le regardeur. D'abord et avant tout un intellectuel, Boltanski n'exprime ses sentiments. Ses

¹²⁸ Cindy Richmond, *Betty Goodwin – Icons*, cat. d'exp. (Regina : MacKenzie Art Gallery, 1996)

¹²⁹ Tamar Garb, « Interview – Tamar Garb in conversation with Christian Boltanski », *Christian Boltanski* (Londres / New York : Phaidon, 1997) 27

installations sont l'incarnation physique d'idées et de concepts qu'il cherche à remettre en question, et qui réfléchissent donc, notamment, sur les questions très actuelles d'obligation de mémoire, du musée ethnologique, de la fragilité de l'identité et d'un besoin urgent de la redéfinition du monument commémoratif. Ce faisant, il incite le public de ses œuvres à réfléchir et à considérer des alternatives à ces mêmes problématiques qui le préoccupent.



Ce mémoire, s'il se voulait une étude comparative des thèmes récurrents du souvenir, du deuil et de la commémoration de l'anonyme dans la production de Christian Boltanski et de Betty Goodwin, aurait pu faire l'objet d'une étude beaucoup plus approfondie – non en ce qu'elle est incomplète, mais plutôt en ce que nombre d'autres idées et séries auraient pu faire l'objet de chapitres subséquents.

La question de l'anonymat, ainsi, mérite en soi qu'un ouvrage lui soit consacré, l'absence de documents portant exclusivement sur le sujet nous ayant surprise dès le début de notre projet. Il serait de même intéressant d'adresser d'autres séries de la production de Goodwin et de Boltanski, ainsi que des thèmes voisins à ceux qui ont fait l'objet de nos propres recherches. Les *Rolled Tarpaulins* (1973-77?) de Goodwin mériteraient notre attention dans une étude plus approfondie du thème récurrent de la mortalité dans la production de l'artiste canadienne. Mentionnées et reproduites dans une unique publication, soit dans le catalogue d'exposition de la rétrospective Goodwin présentée au Musée des beaux-arts de Montréal par Yolande Racine en 1987, ces bâches roulées encastrées dans de hautes et étroites boîtes présentent, par leur verticalité, des analogies troublantes avec un corps humain ou une momie dans un cercueil. Il serait également pertinent de discuter de l'obsession de la mort dans le travail des deux artistes,

de façon comparative, et possiblement d'en faire une analyse psychanalytique. Goodwin, de la sorte, aurait réalisé au cours de ses voyages de très nombreuses séries de clichés photographiques de cimetières, et à la fin de sa série des *Gilets*, aurait été hantée par la présence de ces vestes à un point tel qu'elle les enterra dans son jardin. Boltanski, tout autant fasciné par la mort, va pour sa part jusqu'à consacrer des séries entières aux personnes décédées dont il découpe les photographies dans les chroniques nécrologiques des quotidiens.

Quoi qu'il en soit, le motif de l'anonyme, chez Goodwin et Boltanski, est toujours présent, bien qu'abordé tour à tour directement et indirectement. Sans être une finalité, il consiste en une judicieuse stratégie, permettant aux artistes d'extérioriser des situations personnelles sous le voile de l'anonymat, ainsi que de poser des questionnements d'ordres humaniste et existentiel en favorisant et facilitant l'identification du regardeur avec le sujet représenté. En proposant toujours de concert les éléments de mortalité, de trace et d'anonymat, et en inscrivant leurs sujets dans une temporalité – bien que plus souvent qu'autrement indéterminée – Boltanski et Goodwin créent de puissants *memento mori* modernes criants d'actualité dans cette ère d'information, d'obligation de mémoire et de l'individu.

BIBLIOGRAPHIE

Films

Tout ce dont je me souviens. Réalisation Christian Boltanski. 1969.

L'Homme qui tousse. Réalisation Christian Boltanski. 1969.

Betty Goodwin – Le Cœur à l'âme. Réalisation Claude Laflamme. Groupe ECP, 2003.

Fonds documentaires

Archives de la Jack Shainman Gallery, New York

Archives de la Galerie René Blouin, Montréal

Dossiers d'artistes, Médiathèque, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal

Dossiers d'artistes, Bibliothèque du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Extraits des *Notebooks* de Betty Goodwin (inédit), gracieuseté de Rosemarie L. Tovell, Ottawa

Monographies, Catalogues et Périodiques

Alphen, Ernst van. *Caught by History – Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*. Stanford : Stanford University Press, 1997.

Arendt, Hannah. *Condition de l'homme moderne*. Trad. G. Fradier. Paris : Calmann-Lévy, 1983.

Auster, Paul. *Moon Palace*. Arles : Actes Sud, 1990.

Barthes, Roland. *La chambre claire – Note sur la photographie*. Paris : Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

Beckett, Samuel. *Molloy*. 1951. Paris : Éditions de Minuit, 1982.

Benichou, Anne. « Christian Boltanski – Les Inventaires du quotidien pour ne pas perdre la mémoire du monde ». *Parachute* 88 (octobre-décembre 1997) : 4-13.

- . « Renouer avec l'esthétique de l'archive photographique ». *CV Photo* 59 (novembre 2002) : 27-30.
- Bennett, Jill. *Empathic Vision – Affect, Trauma and Contemporary Art*. Stanford : Stanford University Press, 2005.
- Benckard, Ernst. *Das ewige Antlitz. Eine Sammlung von Totenmasken*. Berlin : Frankfurter Verlags-Anstalt, 1926.
- Bergman-Carton, Janis. « Christian Boltanski's *Dernières Années – The History of Violence and the Violence of History* ». *Memory and History – Studies in Representation of the Past* 13.1 (printemps-été 2001) : 3-18.
- Binkley, T. « "Pièce" : contre l'esthétique ». *Esthétique et poétique*. Trad. C. Hary-Schaeffer. Paris : Le Seuil, 1992. 33-66.
- Blistene, Bernard. « La Charge émotionnelle et le pathos ». *Connaissances des arts* 550 (mai 1998) : 104-111.
- Bolloch, Joëlle. « Photographie après décès : Pratique, usages et fonctions ». *Le Dernier Portrait*. Cat. d'exp. Paris : Réunion des musées nationaux, 2002.
- Boltanski, Christian et D. Bozo. *Boltanski*. Cat. d'exp. Paris : Centre Georges Pompidou, 1984.
- . *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes*. Paris : CNAC, 1974.
- . *List of exhibit belonging to a woman of Baden-Baden followed by an explanatory note*. Livre d'artiste. Oxford : Museum of Modern Art, 1973.
- . *Kaddish*. Paris ; Munich : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris ; Paris musées ; Gina Kehayoff, 1998.
- . *La Souffrance à distance – Morale humanitaire, médias et politique*. Paris : Métailié, 1993.
- . *La Vie impossible*. Cologne : Walther König, 2001.
- . « Rencontre ». *Devoir de mémoire, droit à l'oubli? – Actes du 13^e Forum Le Monde*. Dir. Thomas Ferenczi. Bruxelles : Complexe, 2002. 263-269.
- Bogardi, Georges. « Betty Goodwin ». *Parachute* 2 (1976) : 5-6.
- . *Betty Goodwin – Passages*. Cat d'exp. Trad. Serge Bérard. Montréal : Galerie d'art Concordia ; Université Concordia, 1986.

- Bradley, Jessica. *Betty Goodwin : Signs of Life – Signes de vie*. Cat d'exp. Windsor ; Ottawa : Art Gallery of Windsor : Musée des beaux-arts du Canada, 1995.
- et Matthew Teitelbaum. *The Art of Betty Goodwin*. Cat. d'exp. Toronto ; Vancouver : Douglas & McIntyre, 1998.
- Brunet-Weinmann, Monique. « Betty Goodwin ou la poétique des traces ». *Vie des Arts* 20.79 (été 1975) : 54-55.
- . « Betty Goodwin – Sauve qui peut la vie ». *Vie des Arts* (n.d.): 22-25.
- Buci-Glucksmann, Christine. *Esthétique de l'éphémère*. Paris : Galilée, 2003.
- Causy, Andrew. *Sculpture Since 1945*. Oxford : Oxford University Press, 1998.
- Céline, Louis-Ferdinand. « Lettre à Léon Deffoux (*L'Œuvre*) ». *Cahiers Céline*. Dir. Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard. Vol. 1. 1933. Paris : Gallimard, 1976. 91-92.
- Charbonneau, Chantal, dir. *L'Image de la mort - Aux limites de la fiction : L'Exposition du cadavre*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1995.
- Crow, Thomas. « The Museum as a Muse : Artists Reflect ». *Art Forum* 37.19 (été 1999) : 145-146.
- Cousineau-Levine, Penny. *Faking Death – Canadian Art Photography and the Canadian Imagination*. Montréal ; Kingston ; Londres ; Ithaca : McGill – Queen's University Press, 2003.
- Daigneault, Gilles. « Betty Goodwin – Place à la magie! ». *Le Devoir* 25 octobre 1986 : C-7.
- Gilles Deleuze et Félix Guattari. « Année zéro – Visagéité », *Capitalisme et schizophrénie 2 – Mille plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980. 205-234.
- Davvetas, Démosthènes. « Christian Boltanski ». *From the Europe of the Old*. Cat. d'exp. Amsterdam : Stedelijk Museum, 1987. N. pag.
- Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2000.
- . *Devant l'image*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1990.
- . *L'Image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2002.
- . *Images malgré tout*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2003.

- , dir. *L'Empreinte*. Cat. d'exp. Paris : Centre Georges Pompidou, 1997.
- Enright, Robert. « A Bloodstream of Images – An Interview with Betty Goodwin ». *Border Crossings* 14.4 (novembre 1995) : 42-53.
- Feuerbach, Ludwig. *Lectures on the Essence of Religion*. Trad. Ralph Mannheim. 1851. New York : Harper & Row, 1967.
- Franzke, A. *Christian Boltanski – Reconstitution*. Paris : Éditions du Chêne, 1978.
- Freedberg, David. *The Power of Images, Studies in the History and Theory of Response*. Chicago : The University of Chicago Press, 1989.
- Freud, Sigmund. « Deuil et Mélancolie ». *Métapsychologie*. Trad. J. Laplanche et J.-B. Pontalis. Paris : Gallimard, 1968. 147-174.
- Friedman, Martin et Graham W. J. Beal. *George Seagal : Sculptures*. Cat. d'exp. Minneapolis : Walker Art Center, 1978.
- Gauthier, Théophile. « Arria Marcella ». *Pompéi*. Dir. Claude Aziza. 1852. Paris : Pocket, 1995. 59-98.
- . *Le Roman de la momie*. 1858. Paris : Gallimard, 1986.
- Greenberg, Clement. « Avant-garde and Kitsch ». *Art and Culture*. Boston : Beacon Press, 1965. 3-21.
- . « Modernist Painting ». *The Collected Essays and Criticism*. Vol. IV. Chicago ; Londres : University of Chicago Press, 1986. 85-93.
- Goldberg, Itzhak. « Christian Boltanski – L'Invention du monde ». *Beaux Arts Magazine* 168 (mai 1998) : 46-51.
- Grachos, Louis. *Contemporary Currents – Christian Boltanski – Les bougies / Candles*. New York : The Queen Museum of Art, 1991.
- Gumpert, Lynn. *Christian Boltanski*. Paris : Flammarion, 1994.
- Hanna, Deirdre. « Betty Goodwin – Grief drives gutsy artist's vision », *Now* 12-18 (novembre 1998) : 47
- Hannon, Gerald. « Secret and Lies ». *Canadian Art* 15.3 (automne 1998) : 51-55.
- Hartman, Geoffrey. « Tele-Suffering and Testimony in the Dot Com Era ». *Visual Culture and the Holocaust*. Dir. Barbie Zelizer. New Brunswick : Rutgers University Press, 2000. 111-126.

- Heinich, Nathalie. « Les Objets-personnes : Fétiches, reliques et oeuvres d'art ». *Sociologie de l'art* 6 (1993) : 25-55.
- Héran, Emmanuelle, dir. *Le Dernier Portrait*. Cat d'exp. Paris : Réunion des musées nationaux, 2002.
- Hindry, Ann. « La Mort de l'objet ». *Artstudio Magazine* 19 (hiver 1990) : 18-26.
- Hobbs, Robert, Wendy Steiner et Marcia Tucker. *Andres Serrano – Works 1983-1993*. Philadelphie : Institute of Contemporary Art ; University of Pennsylvania, 1995.
- Hutchinson, John, E.H. Gombrich, Lela B. Njatin et W.J.T. Mitchell. *Anthony Gormley*. Londres : Phaidon, 2000.
- Huntington, Richard et Peter Metcalf. *Celebrations of Death – The Anthropology of Mortuary Ritual*. Cambridge : Cambridge University Press, 1979.
- Jagielski, Jean-François. *Le Soldat inconnu – Invention et postérité d'un symbole*. Paris : Imago, 2005.
- Jones, Amelia. *Body Art / Performing the Subject*. Minneapolis : University of Minneapolis Press, 1998.
- Joos, Jean-Ernest. « Être un parmi d'autres. L'unicité de l'artiste face à l'anonymat ». *Parachute* 109 (2003) : 73-91.
- Jullian, René. *Hubert Yencesse*. Cat. d'exp. Paris : Musée Rodin, 1973.
- Keenan, Catherine. « On the Relationship Between Personal Photographs and Individual Memory ». *History of Photography* 22.1 (printemps 1998) : 60-64.
- Klaver, Elizabeth. *Sites of Autopsy in Contemporary Culture*. Albany : State University of New York Press, 2005.
- Langford, Martha. *Suspended Conversations : The Afterlife of Memory in Photographic Albums*. Montréal : McGill University Press ; Queen's University Press, 2001.
- Lamm, Maurice. *The Jewish Way in Death and Mourning*. New York : Jonathan David Publishers, 1969.
- Lamoureux, Johanne. « Étendard, relique, marchandise », *Doublures – Vêtements de l'art contemporain*. Cat. d'exp. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, 2003) 13.
- Lascault, Gilbert. « Inventaires de Boltanski ». *XX^e Siècle* 36.43 (décembre 1974) : 181.

- Lavoie, Vincent. *L'Instant-Monument – Du fait divers à l'humanitaire*. Montréal : Dazibao, 2001.
- Le Gallienne, Richard. *The Worshipper of the Image*. Londres : John, 1900.
- Lebovici, Elisabeth. « Entretien – Christian Boltanski ». *Beaux Arts Magazine* 37 (juin-août 1986) : 26-31.
- Lévêque, Jean-Jacques. *Le complexe de Pompéi*. Paris : Pierre Horay, 1978.
- Lichtenstein, Therese. *Behind Closed Doors – The art of Hans Bellmer*. Cat. d'exp. Berkeley ; Los Angeles ; Londres ; New York : University of California Press ; International Center of Photography, 2001.
- Lucbert, Françoise. « La responsabilité de l'artiste ». *Devoir de mémoire, droit à l'oubli?* – Actes du 13^e Forum *Le Monde*. Dir. Thomas Ferenczi. Bruxelles : Complexe, 2002. 249-261.
- Mauron, Véronique et Claire de Ribaupierre, dir. *Le corps évanoui – Les images subites*. Paris ; Lausanne : Hazan ; Université de Lausanne ; Musée de l'Élisée, 1999.
- Maupassant, Guy de. « La Chevelure ». *Contes fantastiques complets*. 1884. Paris : Marabout, 1997.
- McClanan, Anne et Jeff Johnson dir. *Negating the Image – Case Studies in Iconoclasm*. Burlington : Ashgate Publishing Limited, 2005.
- McShine, Kynaston, dir. *The Museum as Muse – Artists Reflect*. New York : Museum of Modern Art / Harry N. Abrams, 1999.
- Miroslaw, Balka, Doris Salcedo et Rachel Whiteread. *Displacement*. Cat. d'exp. Toronto : Art Gallery of Ontario, 1998.
- Moore, David. *Françoise Sullivan*. Cat. d'exp. S. l. : s. éd., 1977.
- Morin, France. *Betty Goodwin – Steel Notes*. Cat d'exp. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 1989.
- Mutschler, Reinhold Conrad. *One Unknown*. Trad. M. A. et E. V. Barker. New York : G. P. Putnam's Sons, 1936.
- Ogawa, Yoko. *Le Musée du silence*. Trad. Rose-Marie Makino-Fayolle. Arles : Actes Sud, 2003.
- Pachner Joan et Carroll Janis. *George Segal – Bronze*. Cat. d'exp. New York : Mitchell-Innes & Nash, 2004.

- Paikowsky, Sandra, dir. *Betty Goodwin – Passages*. Cat. d'exp. Montréal : Galerie d'art Concordia ; Université Concordia, 1986.
- Panofsky, Erwin. *L'œuvre d'art et ses significations – Essais sur les arts « visuels »*. 1955. Trad. M. et B. Teyssèdre. Paris : Gallimard, 1999.
- Parent, Alair, dir. *Betty Goodwin*. Cat. d'exp. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1976.
- Peirce, Charles S. *Écrits sur le signe*. Dir. Gérard Deledalle. Paris : Seuil, 1978.
- Phillips, David. « In Search of an Unknown Woman – L'Inconnue de la Seine ». *Neophilologus* 66 (juillet 1982) : 321-327.
- Pillsbury, Edmund P. *Introduction. George Segal and the Nobility of Everyday Life – A Memorial Exhibition*. Cat. d'exp. Santa Fe : Pillsbury and Peters Fine Art, 2001.
- Pinet, Hélène. « L'Eau, la femme, la mort – Le Mythe de l'Inconnue de la Seine ». *Le Dernier portrait*. Paris : Musée d'Orsay ; Réunion des musées nationaux, 2002. 175-190.
- Pontbriand, Chantal. « anonymat_anonymity », *Parachute* 109 (1er février 2003) : 6-7.
- Proust, Marcel. *Du Côté de chez Swann*. 1913. Paris : Gallimard, 1988.
- . *Le Côté de Guermantes*. 1920. Paris : Gallimard, 2005. 87
- Racine, Yolande, dir. *Betty Goodwin – Œuvres de 1971 à 1987*. Cat d'exp. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, 1987.
- Robin, Régine. « Une juste mémoire, est-ce possible? » - *Devoir de mémoire, droit à l'oubli?* – Actes du 13^e Forum *Le Monde*. Dir. Thomas Ferenczi. Bruxelles : Complexe, 2002. 109-118.
- . *La mémoire saturée*. Paris : Stock, 2003.
- Ross, Val. « The wounding gifts of Betty Goodwin ». *The Globe and Mail* 14 novembre 1998 : C1.
- Richmond, Cindy. *Betty Goodwin – Icons*. Cat d'exp. Regina : The MacKenzie Art Gallery, 1996.
- Sandbye, Mette. « Menschlich ». *Katalog* 11.1 (printemps 1999) : 53-56.
- Schama, Simon. *Landscape and Memory*. New York : Vintage Books, 1994.

- Sekula, Allan. « Chapitre 4 : On the Invention of Photographic Meaning ». *Thinking Photography*. Dir. Victor Burgin. Londres ; Basingstoke : MacMillan, 1984. 84-141.
- . « The Traffic in Photographs ». *Photography against the grain: Essays and photo works, 1973-1983 (The Nova Scotia series: Source materials of the contemporary arts)*. 1981. Halifax : Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984. 76-101.
- Semin, Didier, dir. *Collection : Christian Boltanski, Daniel Buren, Gilbert & George, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Richard Long, Mario Merz*. Cat. d'exp. Bordeaux : CAPC Musée d'art contemporain, 1990.
- , Tamar Garb et Donald Kuspit. *Christian Boltanski*. Londres : Phaidon, 1997.
- Scott, Kitty. *Betty Goodwin*. Cat d'exp. Edmonton : Edmonton Art Gallery, 1990.
- Spies, Werner. *Max Ernst – Collages, The Invention of the Surrealist Universe*. Trad. John William Gabriel. New York : Harry N. Abrams, 1991.
- Morgan, Stuart. « Little Christians – Christian Boltanski in conversation with Stuart Morgan ». *Artscribe International* 72 (novembre-décembre 1988) : 46-49.
- Svestka, Jiri. *Lycée Chases : Classe terminale du Lycée Chases en 1931 : Castelgasse – Vienne*. Cat. d'exp. Düsseldorf : Kunstverein für Rheinland und Westfalen, 1987.
- Teitelbaum, Matthew. « The Mourner's Cry – Some thoughts about the early work of Betty Goodwin ». *The Art of Betty Goodwin*. Cat. d'exp. Toronto ; Vancouver : Art Gallery of Ontario ; Douglas & McIntyre, 1998. 7.
- Toupin, Gilles. « Betty Goodwin, Tailor Extraordinaire ». Trad. Nick Johnson. *ArtsCanada* (décembre 1972 - janvier 1973) : 84.
- . « Betty Goodwin : Notes et notations du côté du souvenir ». *La Presse* 16 novembre 1974 : D8.
- . « Le Journal de Betty Goodwin ». *La Presse* 21 octobre 1972 : D15.
- Tovell, Rosemarie L. *Les Estampes de Betty Goodwin*. Cat. d'exp. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada ; Éditions de l'Homme, 2002.
- dir. *Framing the Century*. Cat. d'exp. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 2000.
- Verdier, Évence. « Personne est quelqu'un ». *Parachute* 109 (2003) : 100-13.

- Vilain, Charles. *Le Soldat inconnu, histoire et culte*. Paris : Maurice d'Hartois, 1933. 52-53.
- Wells, Liz. *The Photography Reader*. Londres : Routledge, 2002. 33.
- White, Michael. « A vest by any other name could be called art of art ». *La Presse* 20 octobre 1972 : 28.
- Wilson, Mick. « The problem of things ». *Circa* 103 (printemps 2003) : 46-49.
- Woodward, Christopher. *In Ruins*. New York : Pantheon Books, 2001.
- Young, James E. *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven ; Londres : Yale University Press, 2000.

Sites Internet

- Littré, Émile. *Dictionnaire de la langue française. 1872-1877*. in The Project for American and French Research on the Treasury of the French Language (ARTFL). *Dictionnaires d'autrefois – French dictionaries of the 17th, 18th, 19th and 20th centuries*. University of Chicago. 2 août 2008. <<http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/dicos/>>.
- Dictionnaire de l'Académie française 1694*. in The Project for American and French Research on the Treasury of the French Language (ARTFL), *Dictionnaires d'autrefois – French dictionaries of the 17th, 18th, 19th and 20th centuries*. University of Chicago. 2 août 2008. <<http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/dicos/>>.
- Musée d'art contemporain – Organismes et sociétés d'État – Ministère de la Culture et des Communications du Québec*. 2 novembre 2006 <<http://www.mcc.gouv.qc.ca/index.php?id=316>>.
- Westminster Abbey: From 1065 to Today*. The Dean and Chapter of the Collegiate Church of St. Peter, Westminster. 19 juillet 2008 <<http://www.westminster-abbey.org>>.
- Le Souvenir Français : À nous le souvenir, à eux l'immortalité*. Le Souvenir Français. 19 juillet 2008 <<http://www.souvenir-francais.com>>.

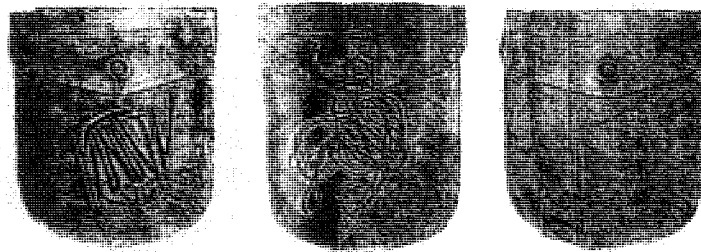
ILLUSTRATIONS



III. 1.1 : Betty Goodwin, *Chemise III*, février 1971, eau-forte au vernis mou et eau-forte. 70 x 55.5 cm (planche). Musée d'art contemporain de Montréal ; Musée des beaux-arts du Canada, Montréal ; Ottawa.



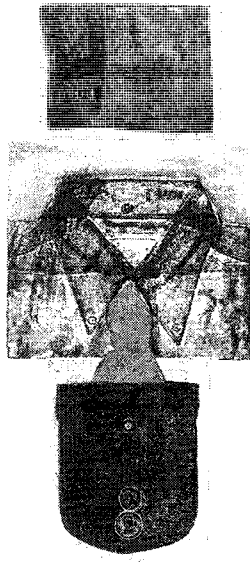
III. 1.2 : Betty Goodwin, *Gilet I*, août 1969, eau-forte au vernis mou, eau-forte, pointe sèche et roulette, 60 x 46 cm (planche). Musée des beaux-arts de l'Ontario ; Musée des beaux-arts de Montréal ; Musée national des beaux-arts du Québec ; Musée des beaux-arts du Canada, Toronto ; Montréal ; Québec ; Ottawa.



III. 1.3 : Betty Goodwin, *Poches*, janvier 1970, eau-forte au vernis mou, 21,2 x 50,4 cm (planche). Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



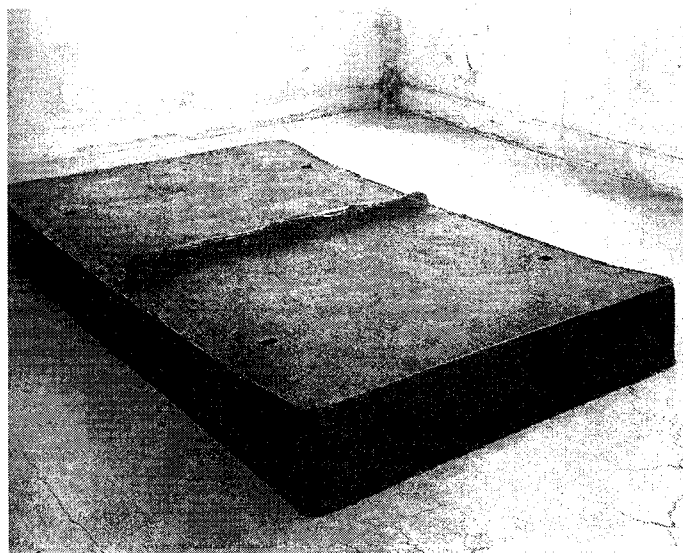
III. 1.4 : Betty Goodwin, *Gilets emballé 1*, mai 1972, eau-forte au vernis mou, 65 x 50 cm. Musée des beaux-arts du Canada : Musée d'art de Joliette, Ottawa ; Joliette.



III. 1.5 : Betty Goodwin, *Totem*, février 1970, eau-forte au vernis mou en couleurs, eau-forte et gaufrage à l'encre ; assemblage de trois planches, 12,6 x 16,9 cm ; 20,5 x 22,7 cm ; 18,9 x 14,9 cm. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



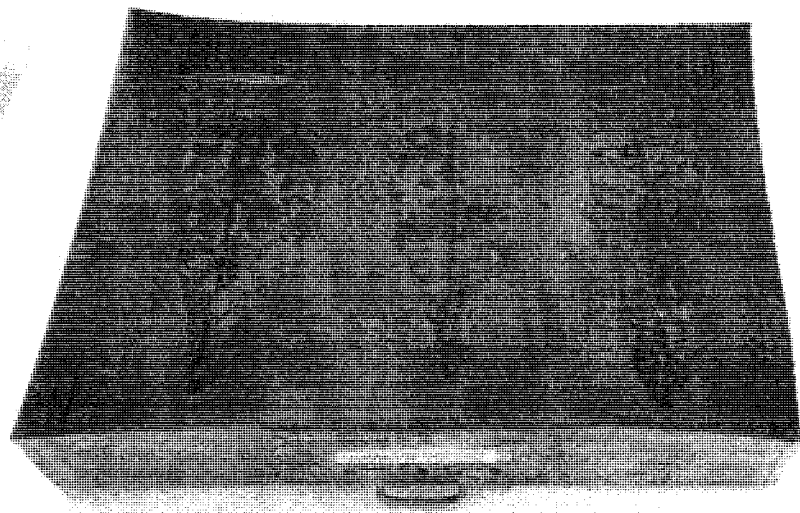
III. 1.6 : Betty Goodwin, *Chemise IV*, août 1971, eau-forte au vernis mou et eau-forte, 80 x 60,3 cm (planche). Musée des beaux-arts de l'Ontario ; Musée des beaux-arts du Canada ; Vancouver Art Gallery, Toronto ; Ottawa ; Vancouver.



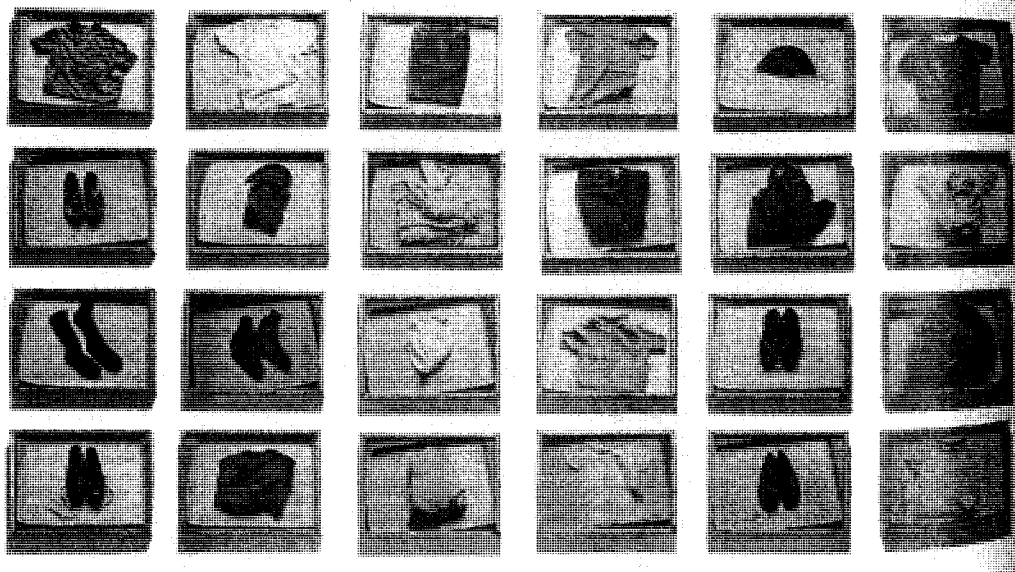
III. 1.7 : Rachel Whiteread, *Untitled (Black Bed)*, 1991, fibre de verre et caoutchouc, 30,5 x 188 x 137,2 cm. Irish Museum of Modern Art, Dublin.



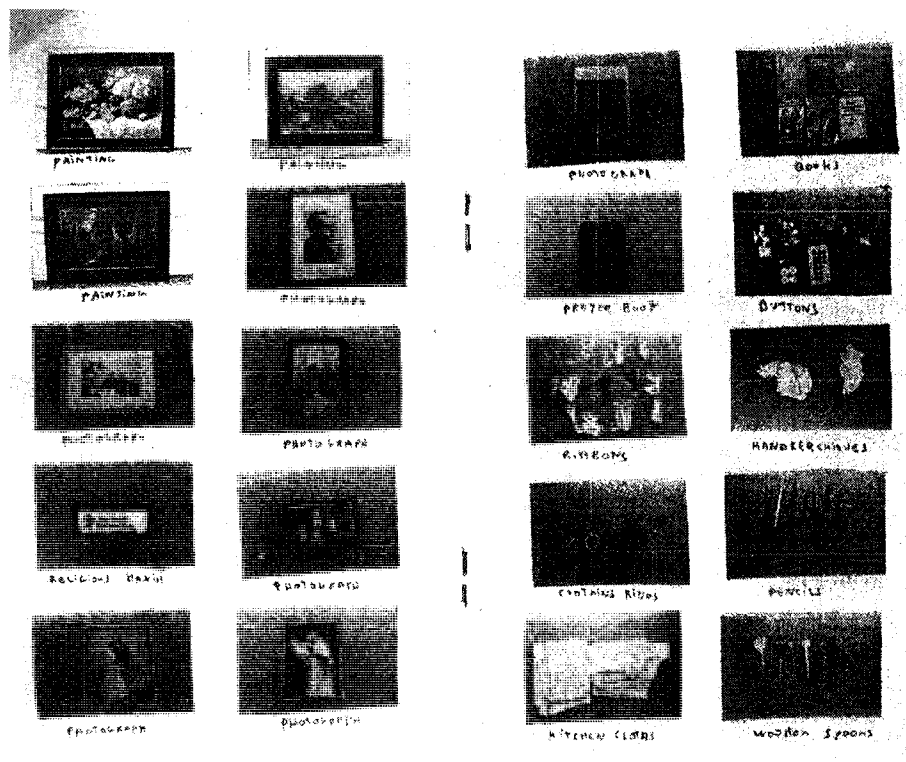
III. 1.8 : Betty Goodwin, *Gilet III*, février 1970, eau-forte au vernis mou en couleurs et eau-forte, 59,2 x 45 cm (planche). Reproduit dans Rosemarie L. Tovell, *Les Estampes de Betty Goodwin*, cat. d'exp. (Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 2002) 172.



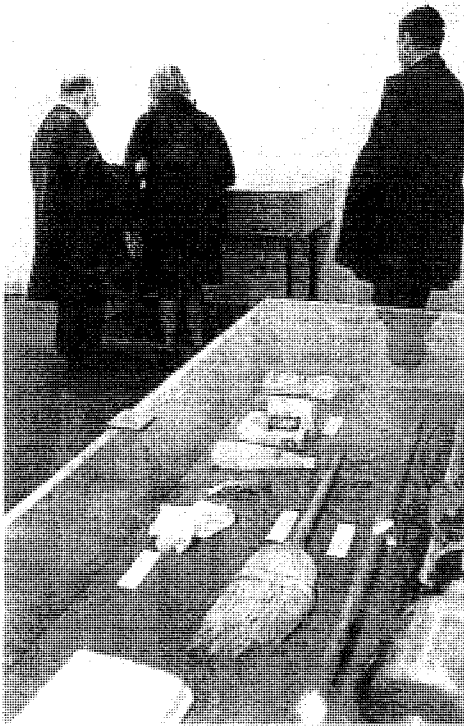
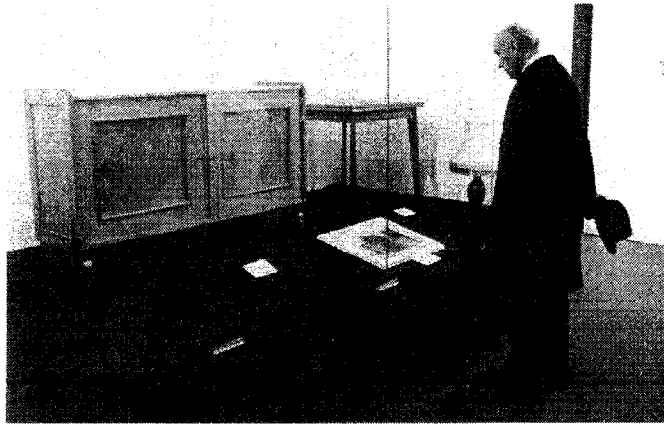
III. 1.9 : Christian Boltanski, *Essais de reconstitution d'objets ayant appartenu à Christian Boltanski entre 1948 et 1954* (détail), 1970-1971, plasticine, tiroir de fer blanc, 60 x 40 x 13 cm. Collection FRAC Limousin, Aix-sur-Vienne.



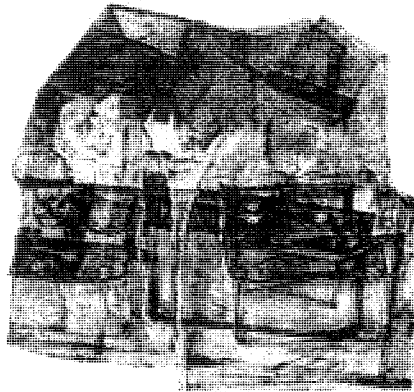
III. 1.10 : Christian Boltanski, *Les Habits de François C.*, 1972, vingt-neuf photographies noir et blanc encadrées, dimensions inconnues. Reproduit dans Lynn Gumpert, *Christian Boltanski* (Paris : Flammarion, 1994) 98.



III. 1.11 : Christian Boltanski, *Inventaires des objets ayant appartenu à une femme de Baden-Baden*, mars 1973, objets divers, dimensions variables. Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden.



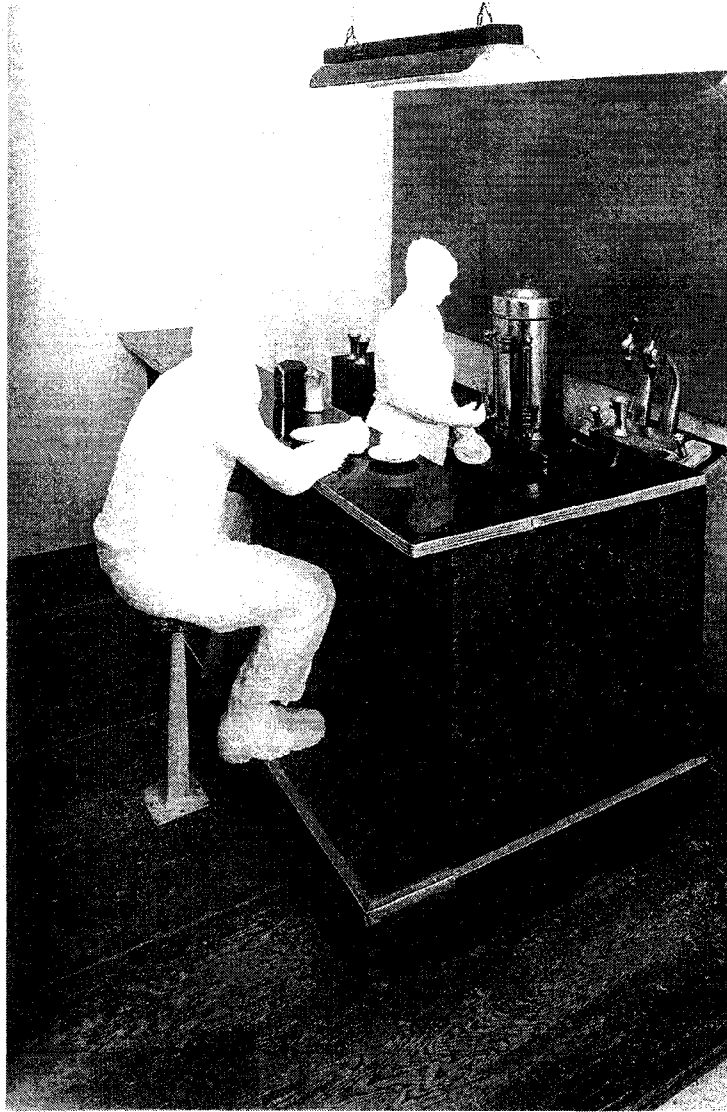
III. 1.12 : Christian Boltanski, *Inventaire des objets ayant appartenus à une femme de Bois-Colombes*, 1974, objets divers, dimensions variables. Centre national d'art contemporain, Paris.



III. 1.13 : Betty Goodwin, *Pour Joseph Beuys*, janvier 1974, eau-forte au vernis mou, eau-forte et polaroïd couleurs, 55 x 70,5 cm (planche). Musée des beaux-arts de l'Ontario ; Musée des beaux-arts de Montréal ; Musée national des beaux-arts du Québec ; Musée des beaux-arts du Canada, Toronto ; Montréal ; Québec ; Ottawa.



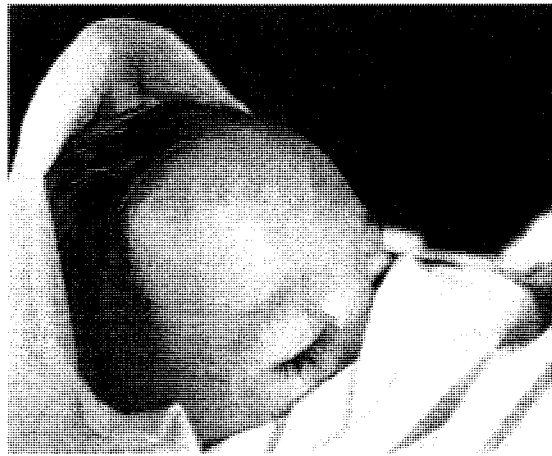
III. 1.14 : Man Ray, *L'Inconnue de la Seine pour Aurélien* (ou *Bérénice au miroir ; les yeux fermés*), vers 1966, photographie noir et blanc, dimensions inconnues. CNRS, fonds Elsa Triolet-Aragon, Paris.



III. 2.1 : George Segal, *The Diner*, 1964-1966, plâtre, bois, formica, chrome, masonite et lampes fluorescentes, 238,1 x 366,4 x 243.8 cm. Walker Art Center, Minneapolis.



III. 2.2 : Antony Gormley, *Land, Sea and Air II*, 1982, plomb et fibre de verre, 45 x 103 x 53 cm ; 191 x 50 x 32 cm ; 118 x 69 x 52 cm, respectivement. Reproduit dans John Hutchinson, E.H. Gombrich, Lela B. Njatin et W.J.T. Mitchell, *Antony Gormley* (1995 ; Londres : Phaidon, 2000) 52.



III. 2.3 : Andres Serrano, *The Morgue (Fatal Meningitis II)*, 1992, photographie cibachrome, 125,7 x 152,4 cm. Reproduit dans *ArtNexus Images*, <http://www.artnexus.com/ImageBig/2006/u0006295> , site consulté le 12 août 2008.



III. 2.4 : Andres Serrano, *The Morgue (Rat Poison Suicide)*, 1992, photographie cibachrome, 127 x 152,4 cm. Reproduit dans Patrick T. Murphy, éd., *Andres Serrano – Works 1983-1993*, cat. d'exp. (Philadelphie : Institute of Contemporary Art ; University of Pennsylvania. 1994) N. pag.



CHRISTIAN BOLTANSKI A 5 ANS 3 MOIS DE DISTANCE.

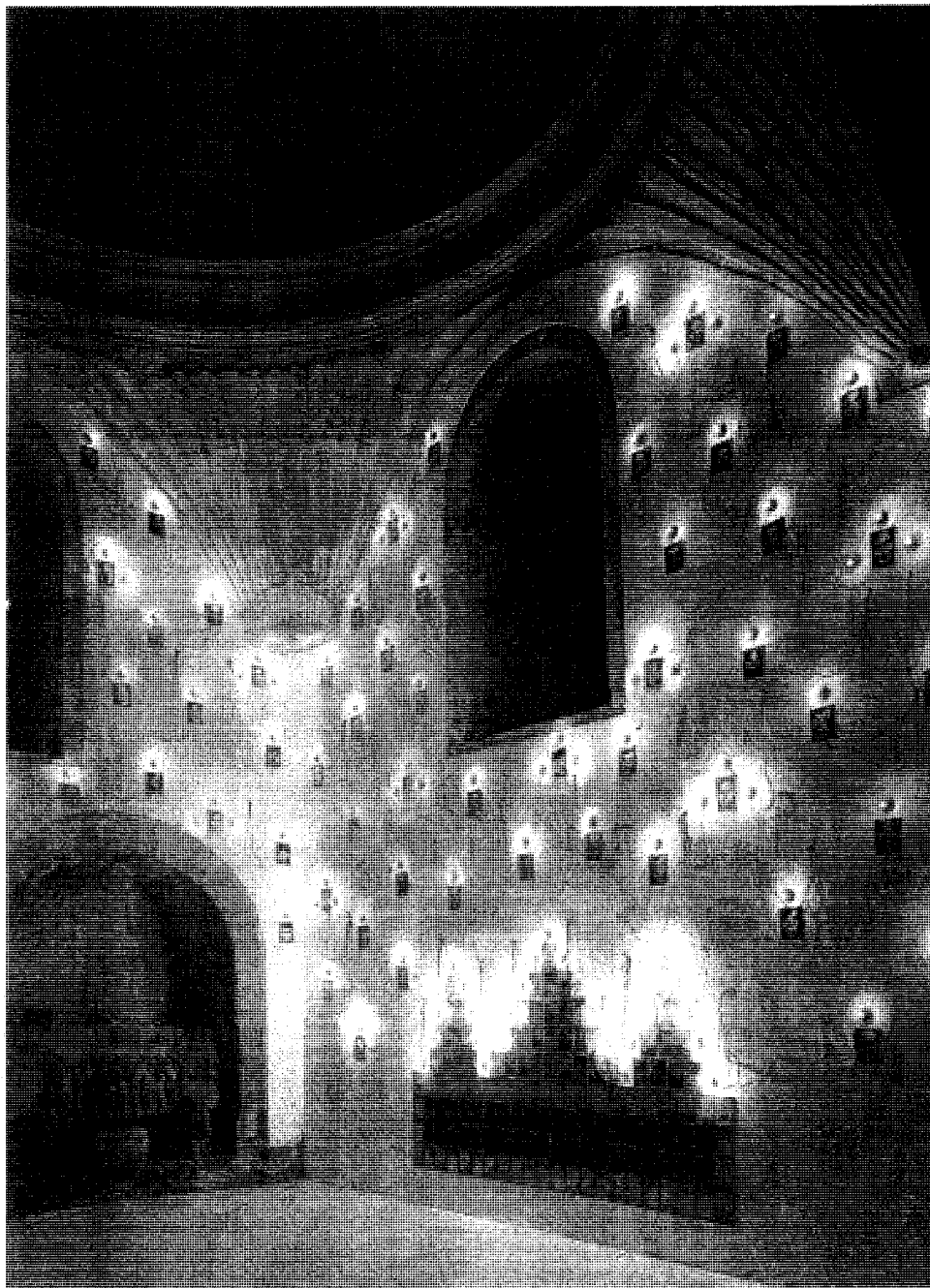
III. 2.5 : Christian Boltanski, *Christian Boltanski à cinq ans et trois mois de distance*, 1970, photos de passeport et carton, 7,5 x 12,5 cm. Art postal envoyé à soixante personnes. Reproduit dans Didier Semin, Tamar Garb et Donald Kuspit, *Christian Boltanski* (Londres : Phaidon, 1997) 126.



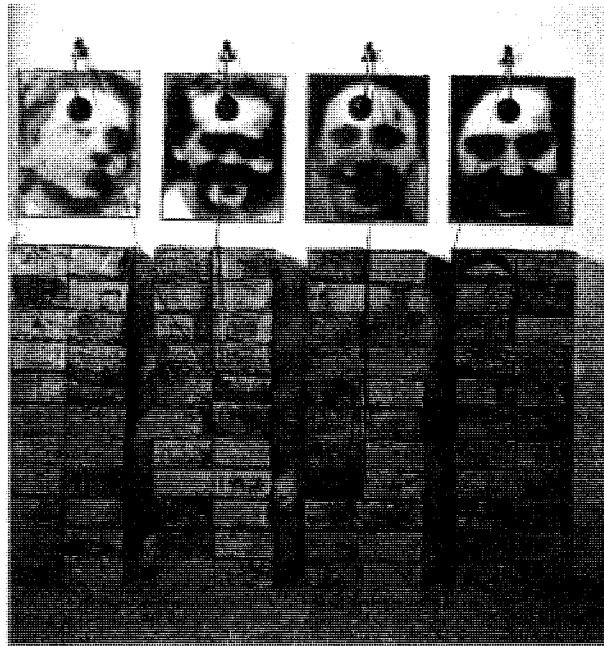
III. 2.6 : Christian Boltanski, *Portraits des élèves du C.E.S des Lentillères*, 1973, photographies noir et blanc encadrées, dimensions variables. Collège d'études secondaires des Lentillères, Dijon.



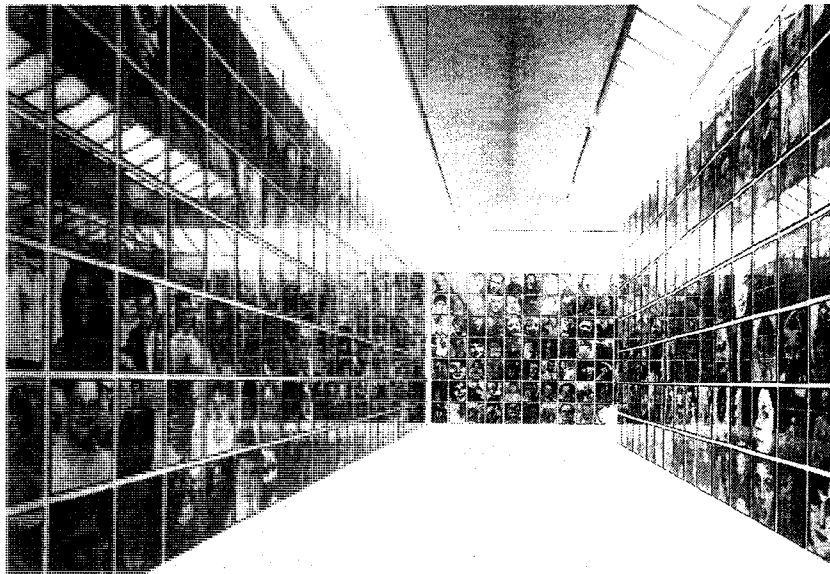
III. 2.7 : Christian Boltanski, *Album de photos de la Famille D.*, 1939-1964 (détail), 1971, 150 photographies noir et blanc encadrées, 20 x 30 cm chacune. Reproduit dans Didier Semin, Tamar Garb et Donald Kuspit, *Christian Boltanski* (Londres : Phaidon, 1997) 61.



III. 2.8 : Christian Boltanski, *Monument : Les Enfants de Dijon*, 1985 ; 1986, 142 photographies noir et blanc ou couleur encadrées, ampoules et filage électriques, 20,5 x 15 cm chacune. Installation à la chapelle Saint-Louis de l'Hôpital de la Salpêtrière, Paris. Reproduit dans Didier Semin, Tamar Garb et Donald Kuspit, *Christian Boltanski* (Londres : Phaidon, 1997) 13.



III. 2.9 : Christian Boltanski, *Autel Chases*, 1987, photographies noir et blanc, boîtes de fer blanc et lampes de métal, env. 205 x 220 x 23 cm. Musée de Jérusalem, Jérusalem.



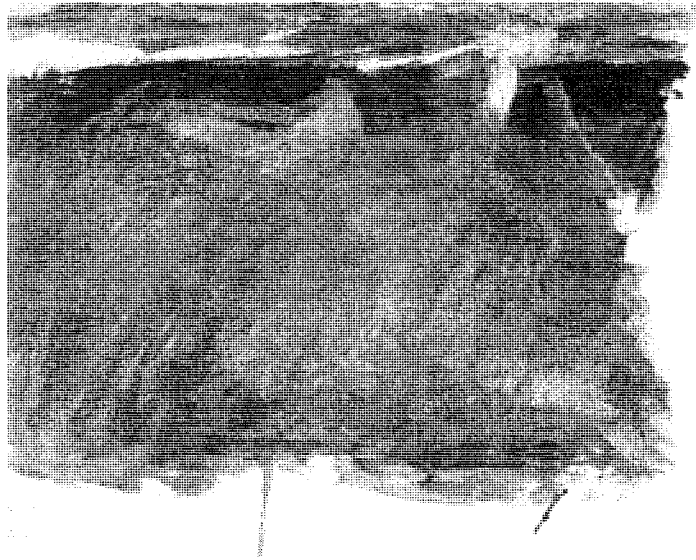
III. 2.10 : Christian Boltanski. *Menschlich*, 1995 ; 1996, photographies noir et blanc encadrées, env. 40 x 40 cm chacune. Installation à la Galerie Jules Kewenig, Cologne. Reproduit dans Didier Semin, Tamar Garb et Donald Kuspit, *Christian Boltanski* (Londres : Phaidon, 1997) 26.



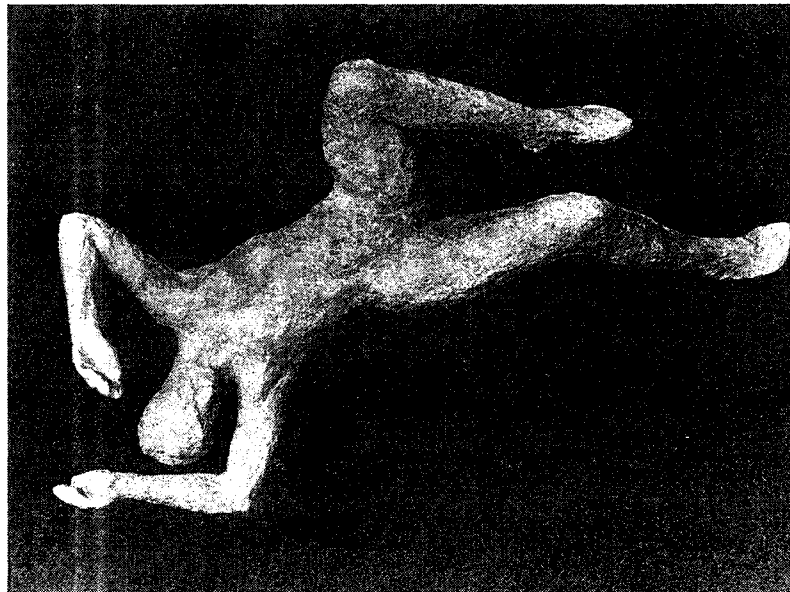
III. 2.11 : Betty Goodwin, *The Park*, 1950, fusain et pastel sur papier, 52,6 x 57,3 cm. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



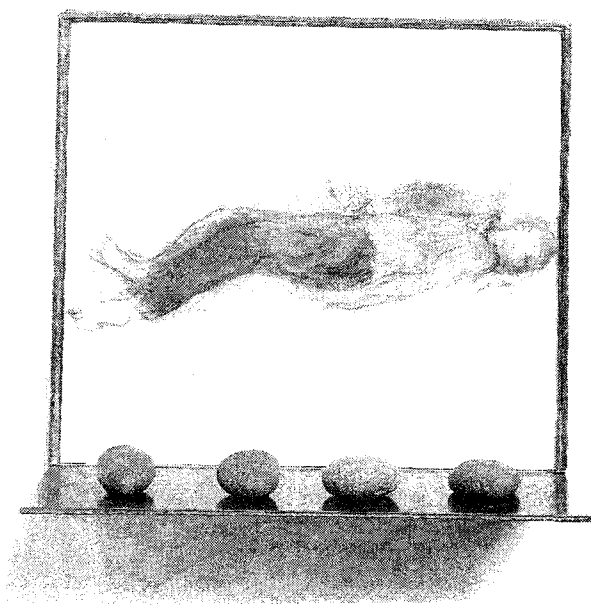
III. 2.12 : Betty Goodwin, *Study for Berlin Project*, 1982, huile sur papier vellum, 53,8 x 68,5 cm. Collection Jared Sable, Toronto.



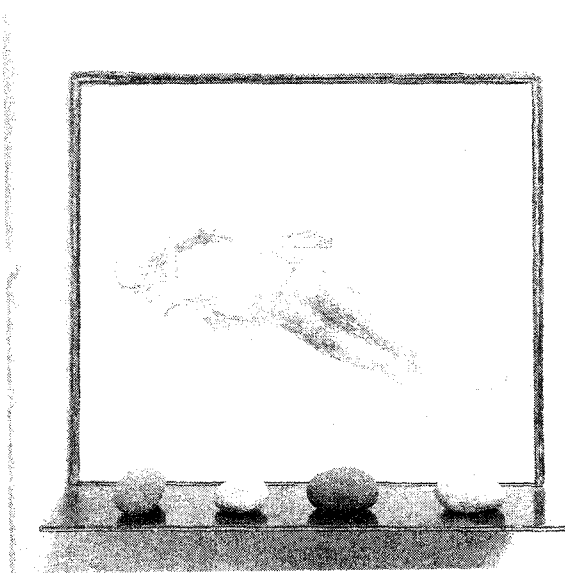
III. 2.13 : Betty Goodwin, *Swimmer*, 1982, huile sur papier vellum, 52,2 x 62,7 cm. Collection de l'artiste, Montréal.



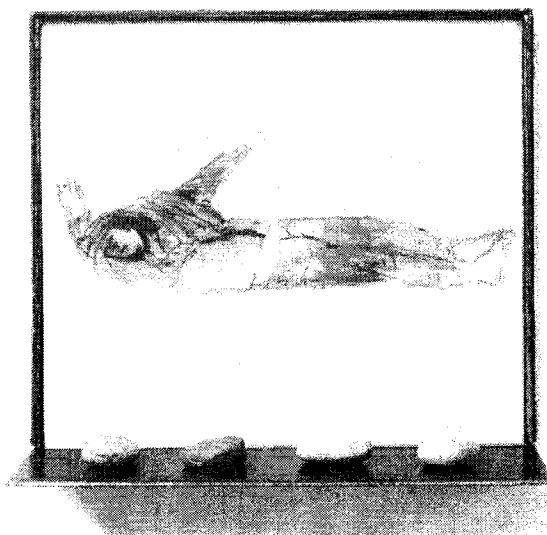
III. 2.14 : Hubert Yencesse, *La Vague*, 1972, plâtre, 270 x 87 cm. Reproduit dans René Jullian, *Hubert Yencesse*, cat. d'exp. (Paris : Musée Rodin, 1972-1973) N.pag.



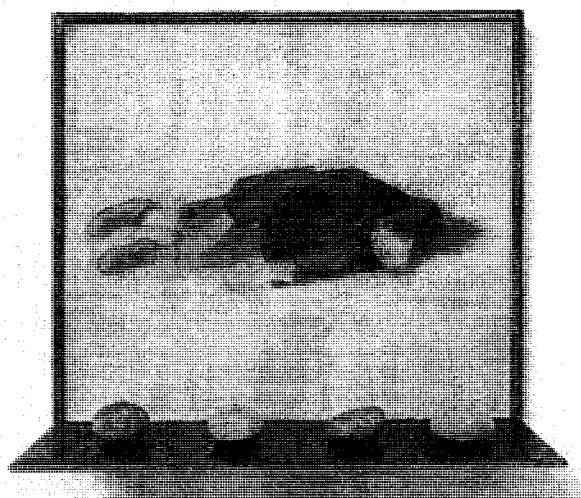
III. 2.15 : Betty Goodwin, *Weight of Memory II*, 1997, bâton à l'huile et graphite sur mylar, acier et galets, 20 x 23,8 x 10 cm, collection privée.



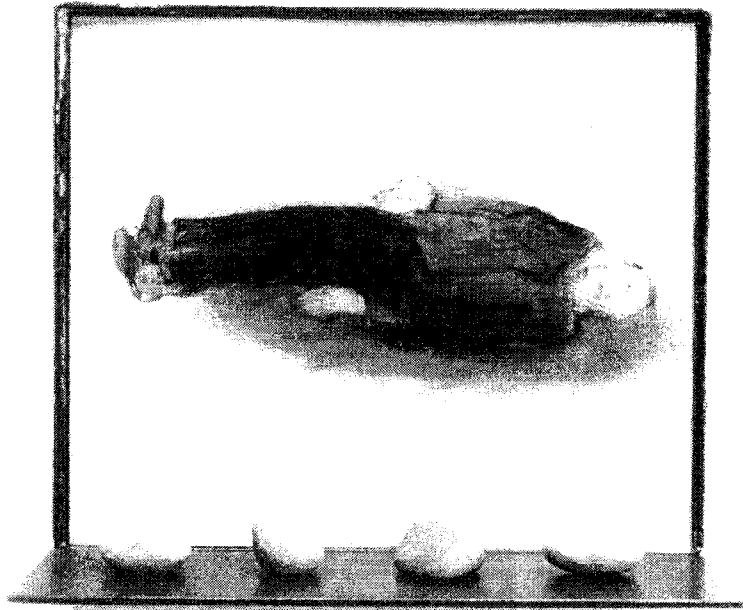
III. 2.16 : Betty Goodwin, *Weight of Memory III*, 1997, bâton à l'huile et graphite sur mylar, acier et galets, 20 x 23,8 x 10 cm, collection privée.



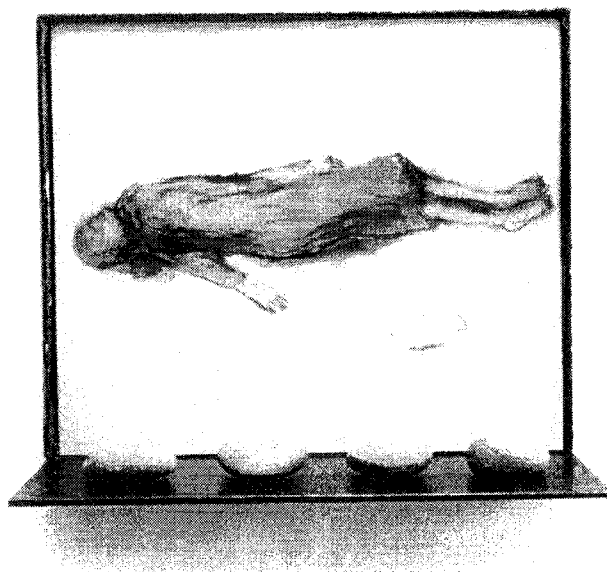
III. 2.17 : Betty Goodwin, *Weight of Memory VII*, 1998, bâton à l'huile et graphite sur mylar, acier et galets, 20 x 23,8 x 10 cm.



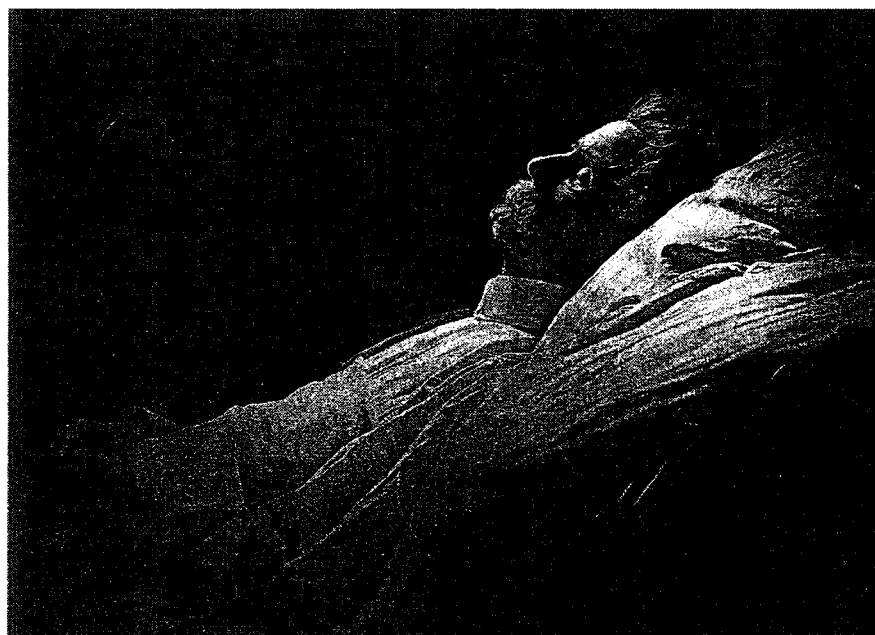
III. 2.18 : Betty Goodwin, *Weight of Memory VIII*, 1998, bâton à l'huile et graphite sur mylar, acier et galets, 20 x 23,8 x 10 cm.



III. 2.19 : Betty Goodwin, *Weight of Memory IX*, 1998, bâton à l'huile et graphite sur mylar, acier et galets, 21 x 24,7 x 10,5 cm.



III. 2.20 : Betty Goodwin, *Weight of Memory X*, 1998, bâton à l'huile et graphite sur mylar, acier et galets, 21 x 24,7 x 10.5 cm.



III. 2.21 : Nadar, *Eugène Carrière sur son lit de mort*, mars 1906, photographie noir et blanc, dimensions inconnues. Musée d'Orsay, Paris.