

Proceedings of the European Society for Aesthetics

Volume 10, 2018

Edited by Connell Vaughan and Iris Vidmar

Published by the European Society for Aesthetics

esa

Proceedings of the European Society for Aesthetics

Founded in 2009 by Fabian Dorsch

Internet: <http://proceedings.eurosa.org>

Email: proceedings@eurosa.org

ISSN: 1664 – 5278

Editors

Connell Vaughan (Technological University Dublin)

Iris Vidmar (University of Rijeka)

Editorial Board

Adam Andrzejewski (University of Warsaw)

Pauline von Bonsdorff (University of Jyväskylä)

Daniel Martine Feige (Stuttgart State Academy of Fine Arts)

Tereza Hadravová (Charles University, Prague)

Vitor Moura (University of Minho, Guimarães)

Regina-Nino Mion (Estonian Academy of the Arts, Tallinn)

Francisca Pérez Carreño (University of Murcia)

Karen Simecek (University of Warwick)

Elena Tavani (University of Naples)

Publisher

The European Society for Aesthetics

Department of Philosophy

University of Fribourg

Avenue de l'Europe 20

1700 Fribourg

Switzerland

Internet: <http://www.eurosa.org>

Email: secretary@eurosa.org

Proceedings of the European Society for Aesthetics

Volume 10, 2018

Edited by Connell Vaughan and Iris Vidmar

Table of Contents

Claire Anscomb <i>The Epistemic Value of Photographs in the Age of New Theory</i>	1
Marco Arienti <i>Some Concerns with Experientialism about Depiction: the Case of Separation seeing-in</i>	19
Marta Benenti and Giovanna Fazzuoli <i>Experiencing the Making Paintings by Paolo Cotani, Marcia Hafif and Robert Ryman</i>	35
Larissa Berger <i>The Felt Syllogism of Taste – a Reading of Kant's Sensus Communis</i>	55
Nicolò Pietro Cangini <i>Prose and Life. A Comparison between Hegel's Aesthetics and Romantic's Poetics</i>	78
Pol Capdevila <i>Poetics of History in Contemporary Art</i>	93
Stephen Chamberlain <i>Literary Realism and the Significance of Life</i> .	122
Melvin Chen <i>To Chuck or Not to Chuck? Túngara Frogs & Evolutionary Responses to the Puzzle of Natural Beauty</i>	153
Zoë Cunliffe <i>Epistemic Injustice and the Role of Narrative Fiction</i>	167

Laura T. Di Summa-Knoop <i>Defining Fashion: Novelty, Play, and Identity</i>	180
Daniel Dohrn <i>Art avant la Lèttre</i>	204
Nemesio García-Carril Puy <i>Against Hazlett’s Argument: Musical Works Qua Types are Modally Flexible Entities</i>	212
Lisa Giombini <i>Material Authenticity in Conservation Theory</i>	235
Vitor Guerreiro <i>The Unity of Our Aesthetic Life: A Crazy Suggestion...</i>	260
Eran Guter and Inbal Guter <i>A Critique of Langer’s View of Musical Temporality</i>	289
Valentina Hribar Sorčan <i>La Vie et la Mémoire</i>	308
Eda Keskin <i>Everyday Aesthetics and Empathy Development</i>	329
Lev Kreft <i>From Universalism to Singularity, from Singularity to Moralization</i>	343
Gloria Luque Moya <i>Experiencing the Extraordinary of the Ordinary</i> .	359
Jerzy Luty <i>Do Animals Make Art or the Evolutionary Continuity of Species</i>	381
Giovanni Matteucci <i>The (Aesthetic) Extended Mind: Aesthetics from Experience-of to Experience-with</i>	400
Philip Mills <i>The Politics of Poetic Language: An Analysis of Jean-Luc Godard’s Alphaville</i>	430
Washington Morales <i>Naturalization and Reification of the Human Global Subjective Experience in Some Forms of Scientific and Technological Art</i>	444

Ancuta Mortu	<i>Aesthetic Cognition and Art History</i>	459
Dan O'Brien	<i>Cubism and Kant</i>	482
Una Popović	<i>The Birthplace of Aesthetics: Baumgarten on Aesthetical Concepts and Art Experience</i>	507
Matthew Rowe	<i>Minimalism: Empirical and Contextual, Aesthetic and Artistic</i>	524
Salvador Rubio Marco	<i>Manipulating the Spectator's Moral Judgments: a Criticism of the Cognitivist Approach in Cinema</i>	544
Marcello Ruta	<i>Hermeneutics and the Performative Turn; The Unfruitfulness of a Complementary Characterisation</i>	557
Sue Spaid	<i>Are Art and Life Experiences "Mostly Perceptual" or "Largely Extra-perceptual"?</i>	598
Daniela Šterbáková	<i>John Cage's 4' 33": Unhappy Theory, Meaningful Gesture</i>	620
Polona Tratnik	<i>Challenging the Biopolitical through Animal-Human Hybridization</i>	643
Andreas Vrahimis	<i>Aesthetics, Scientism, and Ordinary Language: A Comparison between Wittgenstein and Heidegger</i>	659
Weijia Wang	<i>Kant's Two Approaches to the Connection between Beauty and Morality</i>	685
Ken Wilder	<i>Rosalind Krauss: From 'Sculpture in the Expanded Field' to the 'Spectacle' of Installation Art</i>	698
Mark Windsor	<i>Tales of Dread</i>	722
Lorraine Yeung	<i>Art and Life: The Value of Horror Experience</i>	737

La Vie et la Mémoire

Valentina Hribar Sorčan¹

L'Université de Ljubljana, La Slovénie

ABSTRACT. Le présent article traite de la signification et du rôle de la mémoire personnelle dans la construction de la mémoire collective et *vice versa*, à travers l'art. L'art et la science constatent que notre système de mémoire n'est pas un dépôt de souvenirs, mais un processus dynamique, en changement perpétuel. L'homme transforme son histoire et modifie sans cesse ses jugements sur ses expériences. Sa personnalité ne survit pas à l'anéantissement éventuel de sa mémoire. Semblablement, une communauté ne pourrait pas survivre à l'amnésie ou à la suppression de sa mémoire collective. L'anthropologie de la mémoire souligne que la mémoire personnelle et la mémoire collective se manifestent comme un art de (se) représenter. D'après Susan Sontag, la mémoire (la photographie) n'est que personnelle, tandis que la mémoire collective ne serait que la tentative de trouver des cas dignes de rester dans la mémoire d'une communauté.

La mémoire personnelle est la meilleure manière de s'approcher de la mémoire collective : c'est le message par lequel l'artiste français Christian Boltanski (né 1944) se fait connaître. Ses installations rappelant le destin tragique des victimes de la Seconde Guerre mondiale exposent des objets qui suscitent l'empathie envers des souvenirs collectifs par l'appel à la mémoire affective (vêtements usés, photographies anciennes, livres, etc.). De l'autre côté, les toiles d'Anselm Kiefer, peintre allemand (né 1944, lui aussi), évoquent la Seconde Guerre mondiale à partir de la mémoire collective (les grands récits germaniques) et à partir de ses sentiments personnels d'après la

¹ Adresse électronique : valentina.hribar-sorcan@guest.arnes.si;

Valentina.HribarSorcan@ff.uni-lj.si

guerre. L'article réfléchit sur la différence entre le réalisme documentaire des témoignages historiques et la possibilité de leur représentation esthétique à l'aide d'une narration imaginaire. À la fin, l'auteur se consacre à la signification de la contemplation esthétique et à la valeur symbolique de l'art.

1. Introduction

Dans le présent article, il sera question de la signification de la mémoire personnelle et de la mémoire collective en tant que processus se manifestant à travers l'art et l'esthétique. L'art et la science constatent que la capacité de mémoire n'est pas un dépôt de souvenirs, mais un processus dynamique, en changement perpétuel. Notre système de mémoire transforme sans cesse notre histoire et change nos jugements en fonction de nos expériences. L'homme en dépend entièrement, par conséquent sa personnalité ne survit pas à la destruction de sa mémoire. Semblablement, une communauté ne pourrait pas survivre à l'amnésie ou à la suppression de sa mémoire collective. Pourtant, elle ne cesse de reconstituer son histoire et sa tradition. Cette dernière est le passé réactualisé au présent, mais se légitimant par le présupposé qu'elle ne change pas. Lorsqu'on se rend compte de l'historicité et du caractère changeable de la tradition, celle-ci perd sa valeur et ne reste que l'objet de la nostalgie (Tadié 1999, 132-134).²

² S. Freud constate qu'un souvenir n'apparaît que dans le contexte d'un moment présent et ne prend son sens qu'en fonction de ce moment présent. Il varie suivant la circonstance qui le déclenche. Le souvenir est l'interprétation d'impressions passées en fonction des circonstances présentes. C'est notre environnement actuel qui donne au

Il est important pour l'art de créer de nouveaux procédés pour dire la vérité, exprimer ses émotions et ses souvenirs. La vérité de l'art n'est-elle qu'une pluralité de points de vue et de souvenirs? Prenons d'abord le cas de la photographie, puisqu'elle est dite la plus objective. D'après Susan Sontag, une photographie, c'est toujours une image choisie : faire une photo, c'est faire un cadre et exclure ce qui n'est pas dedans (Sontag 2003, 38). Le photographe a toujours l'occasion de falsifier une réalité. Inévitablement, une photo exprime une opinion personnelle.

La différence entre la peinture et la photographie serait en ce que la peinture évoquerait le souvenir d'un événement ou d'une émotion alors que la photographie et le film présenteraient la vérité pure. L'intention de la photographie n'est pas d'évoquer mais de montrer ou même de prouver. Pourtant, inévitablement, la photographie exprime toujours une opinion. Elle n'est pas seulement une description mais aussi un témoignage puisque c'est l'homme qui l'a faite. Il n'y a pas de mémoire collective, ajoute S. Sontag, c'est une fiction. La mémoire n'est que personnelle; ce qui se prétend la mémoire collective n'est que la tentative de trouver des cas, dignes de rester dans la mémoire d'une communauté (ou dans les archives culturels, comme disait Boris Groys).³ Des idéologies créent des archives

souvenir conscient son organisation, alors que, dans le rêve, le souvenir est désorganisé (Tadié 1999, 53).

³ Boris Groys examine, lui aussi, la manière dont la mémoire collective se produit. À son avis, les causes sociales et économiques de tout ce qui est valable d'être reconnu sont plus importantes que les raisons subjectives. Toute culture est une hiérarchie, construite de souvenirs organisés et structurés d'événements culturels, porteurs de valeurs différentes.

des images représentatives, renforcées par des preuves (Sontag 2006, 82). La volonté de vouloir éterniser certains souvenirs exprime, paradoxalement, l'effort de les renouveler et de les recréer sans cesse. Le problème est que, de plus en plus, on ne se souvient que des images, des photos, sans compréhension et sans rappel de quoi il s'agissait vraiment (Sontag 2003, 67-68).

Comment l'art nous touche-t-il le plus profondément? Par la mémoire personnelle?

2. Le Cas de Christian Boltanski

La mémoire personnelle, surtout affective, est la meilleure manière de s'approcher de la mémoire collective: c'est le message des œuvres de Christian Boltanski (né 1944), un artiste français qui s'est fait connaître précisément par ce procédé. Une de ses particularités est sa capacité de reconstituer des instants de vie avec des objets qui ne lui ont jamais appartenu mais qu'il expose pourtant comme tels. Ses œuvres ne font que semblant d'être autobiographiques.⁴ Il imagine une vie, se l'approprie et tous

Dans notre culture, ce sont des bibliothèques, des musées et des archives. Ceux-ci acceptent inévitablement des choses nouvelles, appartenant tout d'abord au domaine que Groys nomme l'espace profane (Groys 2008, 30-33).

⁴ Boltanski le décrit lui-même : « Oui, une grande partie de mon activité est liée à l'idée de biographie : mais une biographie totalement fausse » (Boltanski 2014, 28). « Je crois (...) que l'artiste est comme quelqu'un qui porte un miroir où chacun peut se regarder et se reconnaître, de telle sorte que celui qui porte le miroir finit par n'être plus rien. (...) On

les objets de ses expositions (photographies anciennes, livres, objets trouvés, vêtements, etc.) sont les dépositaires de souvenirs personnels. Ils ont un pouvoir émotionnel fort, car ils font appel à la mémoire affective. Ces œuvres en appellent au souvenir, du souvenir d'enfance au souvenir des défunts, et se rapportent tant à une histoire personnelle qu'à l'histoire commune de toutes et de tous. Pour traiter un sujet aussi tragique que celui des victimes de la Seconde Guerre mondiale, par exemple dans la *Réserve* (1990), il utilise des vêtements, c'est-à-dire des objets tout à fait ordinaires. Il touche le spectateur en se rapprochant de lui, en lui montrant des éléments « quotidiens » qui ont l'odeur des vieux tissus (Huys, Vernant 2014, 227). Cela l'amène non seulement à une certaine compréhension, mais aussi à une sensation de souvenir personnel et collectif, à la fois. Boltanski manifeste des souvenirs personnels pour lesquels il puise ses idées à partir des souvenirs collectifs de l'histoire (Chalumeau 2010, 165) qu'il comprend comme une somme énorme de destins personnels, ainsi que S. Sontag les considère.⁵

se reconnaît, c'est autobiographique et collectif » (33).

⁵ M. Halbwachs estimait que la mémoire individuelle et la mémoire collective sont entrelacées : « Considérons maintenant la mémoire individuelle. Elle n'est pas entièrement isolée. Un homme, pour évoquer son propre passé, a souvent besoin de faire appel aux souvenirs des autres. Il se reporte à des points de repère qui existent hors de lui, et qui sont fixés par la société. (...) Il n'en est pas moins vrai qu'on ne se souvient que de ce qu'on a vu, fait, senti, pensé à un moment de temps, c'est-à-dire que notre mémoire ne se confond pas avec celle des autres. Elle est limitée assez étroitement dans l'espace et dans le temps. La mémoire collective l'est aussi, mais ces limites ne sont pas les mêmes. (...) Je porte avec moi un bagage de souvenirs historiques. (...) Mais c'est là une mémoire empruntée et

L'art de Boltanski nous incite à éprouver des émotions fortes. En se plongeant dans la contemplation de ses installations, on ne reste pas passif. La contemplation devient une vraie participation, soit émouvante, soit répulsive. Boltanski souligne que son art est devenu de plus en plus émotionnel à partir de l'exposition *Leçons de ténèbres* (1986), ce qui a provoqué une vraie cassure, d'une part par rapport à la plupart des artistes de son temps, notamment les artistes conceptuels qui avaient une manière de penser tout à fait différente, sans émotion, et d'autre part par rapport à tout ceux qui aimaient dans son travail le côté amusant, gentil, conceptuel (Boltanski, C., Grenier, C. 2007, 144). Ses œuvres ont l'air de plus en plus sombres, tristes, douloureuses. Dans l'exposition *Monument* (1985-1989), il se sert des photographies des enfants souriants, des jeunes gens ou des adultes en pleine vie, non pas de vieux ou malades. Il les installe d'une manière commémorative qui nous fait penser que tous ces gens sont morts. Il y a des petites lampes autour de leurs images, dont certaines sont installées sous la forme d'un autel ou d'une maison mortuaire. L'artiste souhaite « de restituer le sentiment que l'on éprouve lorsqu'on traverse une

qui n'est pas la mienne. (...) Pour moi, ce sont des notions et des symboles ; ils se représentent à moi sous une forme plus ou moins populaire ; je peux les imaginer ; il m'est bien impossible de m'en souvenir. (...) Il y aurait donc lieu de distinguer en effet deux mémoires, qu'on appellerait, si l'on veut, l'une intérieure ou interne, l'autre extérieure, ou bien l'une mémoire personnelle, l'autre mémoire sociale. Nous dirions plus exactement encore : mémoire autobiographique et mémoire historique. La première s'aiderait de la seconde, puisque après tout l'histoire de notre vie fait partie de l'histoire en général » (Halbwachs 1968, 36-37).

église qu'on soit croyant ou pas », sans qu'il soit nécessaire de connaître la nature des cérémonies: « Tu passes, tu sens que c'est une chose importante, mais tu ne peux pas la déchiffrer... et tu ressors. C'est donc ce passage au travers de quelque chose que tu ne peux pas tout à fait comprendre, un ensemble de visions, de gestes, de sons » (131). « Quand je dis que, dans la création, il y a un éblouissement, quelque chose qui nous dépasse, c'est effectivement un discours mystique, auquel je crois réellement dans le cadre de mon art. Mais, dans la vie, je n'ai même pas la prétention de pouvoir imaginer ce que peut être Dieu » (153). Boltanski n'est pas croyant et n'assiste jamais aux rites confessionnels; il ne lie pas l'art à une religion précise, mais plutôt à l'idée du religieux (171). « J'ai osé affirmer que l'art était une chose extrêmement importante, proche de la religion et d'une recherche de la connaissance, et qu'une exposition n'est pas un endroit de divertissement ou de plaisir, mais un endroit où on doit sinon prier, du moins réfléchir » (144).⁶ En outre, l'artiste affirmait : « l'idée que l'œuvre doit être une manière d'exprimer les choses auxquelles on croit » et « aucune œuvre n'existait si elle n'était pas sous-tendue par une question posée » (152). L'exposition *Monument* pose la question si l'on a le droit de tuer et Boltanski répond que non car « tout être est saint » (151). Il s'intéresse au christianisme parce qu'il le considère comme une sorte de l'humanisme, en

⁶ Boltanski est surpris par le fait que sa mémoire collective et familiale, son sentiment sur le monde sont proches des pays orthodoxes dont sont originaires ses ancêtres, bien que Juifs, et bien qu'il n'a pas été élevé dans cet esprit-là. Pourtant, les émotions qu'il cherche à susciter par ses installations, suggèrent une expérience, proche de ce que des croyants éprouvent auprès des icônes orthodoxes comme des objets sacrés.

raison du « sentiment de l'importance de chaque être » (154). Il se sent plus proche encore du courant de pensée existentialiste et restera jusqu'à la fin de sa vie marqué par la période inaugurée par Albert Camus (66). Les expériences auxquelles renvoient ses œuvres sont, en dehors du christianisme, avant tout le communisme et le nazisme, liés à l'effroi de la guerre et au mal qu'elle provoque. (65-66). Avec la guerre, la chose la plus importante qui lui soit arrivé dans sa vie est le fait d'être juif, et encore plus la Shoah: « c'est sans aucun doute l'événement principal qui a totalement conditionné ma vie » (21).⁷ Des témoignages de la guerre ont suscité « une fascination pour la mort, pour ces images, une fascination morbide » (22), avec les sentiments de perte et de deuil.⁸

Au début de sa création, l'artiste était très attentif au côté technique des moyens utilisés, par exemple au papier servant de support aux photographies (devant être le plus neuf et le plus fin possible) mais, plus

⁷ Ce n'est qu'après la mort de son père et puis de sa mère, qu'il a commencé à s'apercevoir de son enracinement dans la tradition juive. « Il est certain aussi que je me souviens depuis toujours de la honte d'être juif. De mon désir d'être français, plutôt prince, et de la honte très grande d'être juif, ce qui était une chose à cacher, dangereuse et vraiment pas bien » (10). Ses grands-parents paternels « ont quitté la Russie en partie par désir d'abandonner le judaïsme. Ils voulaient venir en France pour s'affranchir, vivre la liberté » (14). Pourtant, son père lisait chaque matin des livres pieux et « était un homme mystique » (15). Sa mère, écrivaine, était corse et chrétienne, catholique, et, après la guerre, communiste.

⁸ En tant que fils du médecin, Boltanski accompagnait souvent son père dans l'hôpital où celui-ci travaillait et parfois il se rencontrait avec des malades, des morts, avec une certaine odeur de cette espace-là.

tard, il a constaté que ce type de papier ne procurait pas d'impressions authentiques. Par conséquent, il l'a remplacé par un vieux carton, puis par des boîtes à biscuits, sur lesquelles il a collé des photographies, éclairées par des lampes comme, par exemple, dans les installations *Réserve: Les Suisses morts* (1991) et *Inventaires* (1991). C'est ainsi qu'il a atteint une patine historique. Dans le cycle des expositions intitulé *Vêtement(s)*,⁹ En se servant soit de photographies, soit de vêtements, ou, plus récemment, de battements du cœur, le principe est toujours le même: « C'est toujours la présence par l'absence »... « La présence renvoie à une absence du sujet » (185). Tous les objets exposés symbolisent des personnes mortes. Boltanski a « établi une relation entre vêtements, photographie et corps morts. » Son travail porte toujours sur la relation entre le nombre et le gigantesque. Les vêtements sont une façon pour lui « de représenter beaucoup, beaucoup de gens. Comme les photographies » (177). Tout le monde peut sympathiser avec des émotions de l'angoisse de la mort, de la peur de la guerre, bref, des souvenirs pénibles. Si ce n'est pas le cas dans la vie personnelle, c'est au moins au niveau collectif. Ce sentiment de sympathie peut être cathartique. Toutefois, Boltanski ne cesse de souligner combien la mémoire et les souvenirs personnels sont importants dans son procédé artistique. Il les montre comme les siens, même ceux qui ne le sont pas. C'est grâce à eux que son art est si convaincant. L'artiste a pris conscience du pouvoir de la mémoire affective,

⁹ Il s'agit d'une série d'expositions que Boltanski installait dans plusieurs années dans les pays divers : *Réserve : Canada* (1988), *Réserve des enfants* (1990), *Réserve : Le Lac des morts* (1990), *Les Manteaux* (1995), *Les Fantômes d'Odessa* (2005), *Prendre la parole/Spregovoriti* (2005), *Personnes/Osebe* (2010), etc.

c'est-à-dire de la mémoire personnelle, pour créer des œuvres avec un message collectif ou même universel. Boltanski refuse la critique lui reprochant d'avoir abusé de la souffrance des gens pour mieux vendre et qualifiant ses œuvres de pathétiques et pleurnichardes. Il estime que « ce type de réaction limite énormément la compréhension » de son travail. (...) La souffrance existe, le malheur existe, il n'y a pas d'interdit à en parler » (159).

Catherine Grenier considère que »Boltanski franchit un pas de plus dans l'utilisation de la puissance pathétique d'une œuvre fondée sur une participation empathique du spectateur« (Grenier 2011, 72). En choisissant la relique plutôt que l'image et le registre de l'émotion plutôt que la réflexion critique, Boltanski réduit au minimum la distance entre l'art et le spectateur. Il ravive ainsi la conception romantique d'un art efficace, qui met son pouvoir suggestif et émotionnel au service d'un bouleversement de l'univers intime du spectateur. La question de la mort, mais aussi celle du mal, deviennent prédominantes. Le mal, qui n'est pas assigné à une fraction coupable de l'humanité, mais interrogé en chacun de nous. L'art de cet artiste, conclut Grenier, »renonce à sa position d'autorité« (76).

Avec ces expositions vers la fin des années 80 du XX^e siècle, Boltanski « devient un artiste de l'espace »:

Je pense que si j'ai amené, avec quelques autres, quelque chose de nouveau dans l'art, c'est le fait de prendre en compte le lieu entièrement et de concevoir l'exposition comme une seule œuvre. Le principe n'est plus de regarder un œuvre après l'autre, c'est d'être à

l'intérieur de quelque chose, où les œuvres se parlent tellement qu'elles ne constituent plus qu'une seule entité (Boltanski, C., Grenier, C. 2007, 143-144).¹⁰

Il convient aussi d'être attentifs au fait que, dès les années 80 du siècle dernier, Boltanski s'est mis à nager à contre-courant de l'art de son temps, contre le modernisme conceptuel et son culte théorique de la nouveauté et que, paradoxalement, c'est ainsi qu'il est devenu original et célèbre. Dans le contexte de l'autonomie de l'art, il a fait preuve de son caractère extraordinaire également par sa thèse établissant une correspondance entre la contemplation esthétique et la contemplation religieuse sans pour autant tomber dans une fusion antimoderne. « La grande difficulté est de ne pas être moderne, mais de ne pas non plus être un vieux con réactionnaire. La notion de modernité, le fait de vouloir être moderne, est horrible, mais il faudrait en même temps ne pas être antimoderne » (131). Boltanski croit au pouvoir salvateur de l'art, à la catharsis. En ce sens, il reste classique.

En ce qui me concerne personnellement, ses expositions me rappellent des images des vêtements des immigrés dans la Mer Egée ou des images de leurs corps épuisés et couchés sur les rives de la Méditerranée, comme s'ils étaient morts, car on ne voit de loin que leurs vêtements. Et pourtant, il s'agit de la situation inverse: tandis que Boltanski nous montre des photographies

¹⁰ Boltanski souligne que ses théories principales de l'installation sont nées d'une idée que, avant de monter une exposition, il faut savoir s'il va faire chaud ou s'il va faire froid, savoir s'il y a de la lumière ou pas à l'extérieur, savoir comment les gens vont rentrer, etc. (142).

et des vêtements des gens vivants pour lesquels on s'aperçoit qu'ils devaient mourir, le média nous montre des immigrés comme s'ils étaient morts, alors qu'en fait, ils sont vivants, mais totalement épuisés. On ne sait pas qui ils sont, on ne les regarde pas comme des personnes, mais comme des corps anonymes qui seront bientôt remplacés par d'autres corps.

3. Le Cas d'Anselm Kiefer

Dans le même ordre d'idée, on peut mentionner les œuvres du peintre allemand Anselm Kiefer (né, lui aussi, en 1944), qui évoquent la catastrophe et les destructions de la Seconde Guerre mondiale. Il incite les Allemands à repenser l'identité allemande de l'après-guerre, sans refoulement des souvenirs de la Guerre. Il se met à explorer les raisons qui ont conduit au nazisme en examinant de près le patrimoine allemand, à partir des mythes et des légendes germaniques (comme l'a fait Richard Wagner avant lui, mais sans exaltation).¹¹ Kiefer se met aussi à analyser la pensée des philosophes, poètes et artistes allemands, du XVIII^e au XX^e siècle, qui songeaient avant tout à la naissance de la nation allemande, et puis, à sa renaissance encore plus glorifiante dans l'avenir. Certains d'eux adhéraient au national-socialisme, d'autres étaient les victimes de celui-ci.

¹¹ « Pour se connaître soi, il faut connaître son peuple, son histoire... j'ai donc plongé dans l'Histoire, réveillé la mémoire, non pour changer la politique, mais pour me changer moi, et puisé dans les mythes pour exprimer mon émotion. C'était une réalité trop lourde pour être réelle, il fallait passer par le mythe pour la restituer » (https://fr.wikipedia.org/wiki/Anselm_Kiefer).

Comme Boltanski, Kiefer a vécu son enfance dans une ambiance qui refoulait la mémoire personnelle et collective, mais dans le sens inverse.¹² Tandis que la famille de Boltanski hésitait à parler de ses racines juives (par son père), la famille de Kiefer se rangeait à côté de ceux qui passaient sous silence le passé nazi de leur pays. Le jeune Kiefer s'est fait remarquer au début des années 70 du XXe siècle par des photographies et des peintures sur lesquelles il levait le bras pour faire le salut nazi. C'est par ce geste provocateur qu'il voulait évoquer la mémoire des Allemands. Matthew Biro estime que c'est de cette manière que Kiefer voulait atteindre la catharsis d'un passé insupportable (Biro 2016, 78). Le milieu culturel a refusé sa manière d'agir, sauf ceux qui ont pensé - à tort - que Kiefer voulait réaffirmer le nazisme lorsqu'il faisait référence à Richard Wagner, Knut Hamuson, Jean Genet, L.-F. Céline, Martin Heidegger, et à quelques autres artistes et philosophes proches du national-socialisme. Kiefer se réfère à Caspar David Friedrich et au romantisme aussi, mais dans un sens ambigu : d'un côté, il se sent proche des motifs romantiques mais, de l'autre, il voit une filiation entre le romantisme et le nazisme.¹³

La création de Kiefer est marquée, elle aussi, par la photographie et les installations, comme celle de Boltanski, cependant l'artiste préfère la peinture. Il s'est singularisé par ses toiles en relief où il utilise des matériaux très variés et originaux: argile, plomb, cuivre, porcelaine, cendre, sable,

¹² Les parents de Boltanski et de Kiefer ont survécu la guerre. Pourtant, Kiefer a grandi avec ses grands-parents.

¹³ I. Berlin avait révélé une thèse pareille en supposant que le fascisme était l'héritier du romantisme.

plâtre, bois, métal, feuilles d'or et d'argent, etc. Il s'approche de la peinture abstraite. Sur ses toiles, il écrit parfois des phrases entières ou des mots singuliers et les noms propres des gens qui ont marqué l'histoire allemande (par exemple, J.-G. Fichte, F. Hölderlin et H. von Kleist, sur le tableau intitulé *Varus*, de 1976). Il consacre quelques tableaux aux artistes qui l'ont inspiré (comme, par exemple, à Paul Celan et Ingeborg Bachmann).

Il s'inspire des motifs mythologiques et mystiques de la Bible hébraïque, des légendes et mythes assyriens et égyptiens (par exemple, une série de toiles *Lilith*, de 1987 à 1990), de la kabbale et de l'empire romain. Il se lie à la tradition juive plus explicitement que Boltanski. Sa grande inspiration est l'esthétique des ruines ; au début des années 80 du XX^e siècle, il se moque de l'architecture monumentale d'Albert Speer par une série de toiles représentant Nouvelle Chancellerie du Reich (par exemple, avec le tableau *Innenraum/Intérieur*, 1981) dans un état délabré. Notons qu'A. Speer lui-même songeait à construire des édifices qui, après plusieurs millénaires, ressembleraient aux ruines de l'Empire (*Anselm Kiefer* 20016, 158). Pourtant, Kiefer les peint comme des ruines abandonnées, dans un état misérable, très loin des vestiges sublimes.

Une des œuvres les plus fascinantes de l'artiste est la scénographie de l'opéra *Au commencement*, (2009), par laquelle Kiefer affronte et commémore « les ruines morales et matérielles de sa nation à la fin de Seconde Guerre mondiale » (Saltzman 2016, 57). Près de son atelier à Barjac,¹⁴ au sud de la France, il a installé « un gigantesque décor de ruines

¹⁴ A. Kiefer vit en France depuis 1993.

mêlant vestiges antiques archéologiques, folies du paysage romantique et de ses jardins, et décombres des villes allemandes de l'après-guerre, le tout redéployé et revivifié sous la forme d'un immense domaine commémoratif de béton » (57). Cette installation peut évoquer soit l'Allemagne ruinée, soit la démolition des ghettos juifs ou même des attaques actuelles sur les villes (par exemple en Syrie).

Alors que Boltanski s'est servi des objets et des images des gens pour activer la mémoire affective, les motifs de Kiefer se lient à la nature : aux paysages de la lande allemande et française, à la forêt, aux arbres, aux champs de blé et de fleurs, à la terre et au ciel.¹⁵ Il rappelle les horreurs de la guerre par des motifs « des terres brûlées, noircies, désolées », en montrant « un paysage angoissant », « sans aucune trace de vie » (*Anselm Kiefer* 20016, 88). La toile avec le titre *Hanneton, vole!* (*Maikäfer, flieg!*, 1974) est exceptionnelle en ce qu'elle rappelle « le souvenir de l'occupation de la Poméranie par les troupes soviétiques » qui « est resté gravé dans les mémoires comme le symbole de la destruction de l'identité historique allemande » (88).

Bien qu'il utilise des motifs de la nature, « Kiefer ne se considère pas comme un peintre paysagiste » et « ne croit pas qu'un paysage soit beau par nature. Selon lui, le beau nécessite toujours un argumentaire » (131). « Il utilise le paysage comme un élément de base lui permettant d'exprimer un état d'esprit, afin de créer un débat autour d'un lieu, d'un événement... » (132). Les paysages de Kiefer portent un fort message symbolique. Prenons

¹⁵ En allemand, le mot *Kiefer* signifie « le pin ».

pour exemple une série d'œuvres créées entre 2012 et 2014, intitulée *Der Morgenthau Plan*, où sont peintes des fleurs et des champs de blé. Kiefer ironise sur le plan Morgenthau, par lequel le gouvernement américain, représenté par son secrétaire d'État Morgenthau, voulait « empêcher l'Allemagne de continuer à développer son industrie lourde et de la transformer en une nation principalement agricole et pastorale, dépourvue de toute industrie » (224). Cependant, il est tout à fait possible de contempler ces tableaux simplement comme des paysages fleuris ou couverts de blé avec, il est vrai, des ton foncés et par conséquent, d'un aspect plutôt angoissant.¹⁶

4. Le Réalisme documentaire contre la Narration fictive

Comme Boltanski et Kiefer sont nés vers la fin de la Seconde Guerre mondiale, leurs souvenirs conscients d'enfance datent surtout de l'après-guerre. Bien qu'ils ne puissent pas être témoins de la guerre, ils sont encore ses enfants, témoignant des traumatismes dont les gens ont été victimes. Pourtant, l'authenticité de l'expérience personnelle ne suffit pas à garantir la valeur de la création artistique. Richard Kearney constate que les artistes cherchant avant tout à valoriser le sens éthique et documentaire des témoignages historiques rejettent souvent la possibilité de leur

¹⁶ Dans les années dernières, Boltanski, lui aussi, s'approche de l'esthétique de la nature. Il crée des installations avec des fleurs (par exemple des campanules) et l'herbe (*Animitas*, 2015).

représentation esthétique à l'aide d'une narration imaginaire. Il cite comme exemple Claude Lanzmann, le réalisateur de *Shoah* (1985), un film documentaire consacré à l'extermination des Juifs pendant la guerre, qui a adressé de sévères critiques à Steven Spielberg, le réalisateur du film *La Liste de Schindler* (1993), soulignant que celui-ci a failli à représenter ce qui, à son avis, était unimaginable : le camp de concentration d'Auschwitz. Il pense que ce film n'est qu'un mélodrame de mauvais goût qui banalise le caractère particulier de l'holocauste. Son péché originel aurait été de le montrer à travers une histoire fictive par laquelle le spectateur pourrait éprouver de l'empathie avec un héros et sympathiser avec lui (Kearney 2002, 50-53). Au contraire de Lanzmann, Kearney estime qu'il n'est pas sûr que le réalisme historique soit plus persuasif et cathartique que la fiction (quelques-uns se sont suicidés après leurs témoignages). Il peut arriver qu'on se détourne de la cruauté racontée dans les histoires réelles. En revanche, une histoire fictive, comme *La Liste de Schindler*, a la force d'éveiller la compassion. Le témoignage authentique, encombré de naturalisme tragique, risque de causer de la répugnance. Le spectateur est dans la gêne devant une histoire ou une représentation tragique et trop naturaliste; sa capacité d'empathie risque de sombrer dans l'apathie. D'après Kearney, le film *Shoah*, en représentant les histoires réelles des internés des camps de concentration, ne nous offre aucune consolation ou réconciliation: « Sans larmes pour compatir, sans sensations pour s'orienter, sans extase, sans catharsis, sans purgation » (53).¹⁷

¹⁷ À l'original: « There are no tears to feel with, no sensations to orient oneself, no

L'artiste, lui aussi, a pour tâche d'entrer en empathie avec le spectateur et de mettre en équilibre la capacité d'empathie de ce dernier, ses émotions et la réalité ou la vraisemblance de l'histoire racontée ou représentée. L'appel intime de la vérité artistique ne coïncide pas toujours avec ce besoin d'empathie envers ceux qui cherchent à la comprendre.

4.1. La Contemplation esthétique

C'est l'occasion d'aborder de plus près la nature de la contemplation esthétique. D'après I. Kant, le jugement esthétique doit reposer sur la contemplation du beau dans la nature ou dans l'art. Les œuvres de Boltanski et de Kiefer nous laissent cette liberté par leur message symbolique. C'est à nous de choisir la contemplation désintéressée ou plutôt concrétisée. Si l'on connaît la vision de l'artiste, cela peut nous aider à approfondir notre connaissance; cependant, notre contemplation court le danger de s'appauvrir si le nombre possible des motifs est limité. Il faut trouver un équilibre entre la symbolisation abstraite et le motif concret de l'art. L'art peut nous toucher, que l'on connaisse ou non ses motifs.

Boltanski et Kiefer semblent favorables à la compréhension de la contemplation au sens kantien. Le premier souligne que la mémoire collective doit passer par les souvenirs personnels pour que chaque spectateur puisse s'y reconnaître bien que ses œuvres ne font que semblant d'être autobiographiques. Quant à ses installations, surtout à Barjac, Kiefer

ecstasy, no catharsis, no purgation» (Kearney 2002, 53).

souligne:

Ces bâtiments n'expriment pas l'illustration d'une idée, mais, à l'inverse, leur réalisation m'a, *a posteriori*, révélé le concept. Cette pensée est à l'opposé de certaines pratiques contemporaines. En effet, aujourd'hui, bon nombre d'artistes ne partent pas de l'acte 'créateur en soi', mais ils procèdent en inversant le processus. S'appuyant sur les théories esthétiques d'Adorno, de Benjamin et de Lukacs, ils les appliquent, tels des modes d'emploi, à leur propres productions artistiques (Kiefer 2011, 32).

Lorsqu'il s'adresse à son auditoire à la Leçon inaugurale, prononcée le décembre 2010 au *Collège de France*, sous le titre *L'art survivra à ses ruines*, Kiefer se demande rhétoriquement si l'œuvre ne devrait pas précéder le discours, passer devant la réflexion esthétique ou la théorisation. « En tant qu'objet, l'œuvre initiale ne doit-elle pas être antérieure à la théorie » (36)? Il est très critique envers Les Documenta X et XI de Kassel et les curateurs qui semblent « appartenir au Moyen Âge: il faut d'abord expliquer la part obscure de l'œuvre d'art, avant de la montrer » (37). Si c'est le cas, l'art « porte en lui les théories paradoxales et dictatoriales de la théologie » (37). Kiefer estime que l'art se dresse constamment contre lui-même. Il ne semble pouvoir exister que par sa propre négation. Grâce à son autodestruction, paradoxalement il procure le bien (51). « L'autodestruction a toujours été le but le plus intime, le plus sublime de l'art. » Pourtant, « quelle que soit la force de l'attaque, et quand bien même il sera parvenu à ses limites, l'art

survivra à ses ruines » (Kiefer 2011, 53).

References

- Agamben, G., (2004), *Image et mémoire*, Paris: Desclée de Brouwer.
- (1999), *Homo sacer. III, Ce qui reste d'Auschwitz: l'archive et le témoin*, Paris: Payot & Rivages.
- Baqué, D. (2015), *Anselm Kiefer, Entre mythe et concept*, Paris: Éditions du Regard.
- Berlin, I. (1992), *Le Bois tordu de l'humanité: Romantisme, nationalisme, totalitarisme*, Paris: Albin Michel.
- Biro, M. (2016), 'Barjac, l'œuvre d'art totale d'Anselm Kiefer', *Anselm Kiefer* (éd. Bouhours, J.-M.), Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, du 16 décembre 2015 au 18 avril 2016, Paris: Éditions du Centre Pompidou, pp. 68-78.
- Boltanski (2011), (éd. Rouart, J., Centre national des arts plastiques, Institut français), Paris: Flammarion.
- Boltanski, C., Grenier, C. (2007), *La vie possible de Christian Boltanski*, Paris: Seuil.
- Candau, J. (2005), *Anthropologie de la mémoire*, Paris: Armand Colin.
- Chalumeau, J.-L. (2010), *Histoire de l'art contemporain*, Paris: Klincksieck.
- Christian Boltanski* (2014), Les grands entretiens d'artpress (éd. Artpress), Paris: imec éditeur/artpress.
- Grenier, C. (2011), 'Il y a une histoire', *Boltanski* (éd. Rouart, J., Centre

- national des arts plastiques, Institut français), Paris: Flammarion, p. 8-147.
- Groys, B. (2008), *Art Power*, Cambridge: The MIT Press.
- Halbwachs, M. (1968), *La mémoire collective*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Huys, V., Vernant D. (2014), *Histoire de l'art*, Paris: Armand Colin.
- Kearney, R. (2002), *On Stories*, London and New York: Routledge.
- Kiefer, A. (2011), *L'art survivra à ses ruines*, Paris: Librairie Arthème Fayard et Collège de France.
- Anselm Kiefer* (éd. Bouhours, J.-M.) (2016), Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, du 16 décembre 2015 au 18 avril 2016, Paris: Éditions du Centre Pompidou.
- Saltzman, L. (2016), 'L'année prochaine à Jérusalem, cette année à Paris', *Anselm Kiefer* (éd. Bouhours, J.-M.), Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, du 16 décembre 2015 au 18 avril 2016, Paris: Éditions du Centre Pompidou, p. 50-59.
- Sontag, S. (2003), *Regarding the pain of others*, New York: Picador, Farrar, Straus and Giroux.
- Tadié, J.-Y&M. (1999), *Le sens de la mémoire*, Paris: Gallimard.
- Source électronique: https://fr.wikipedia.org/wiki/Anselm_Kiefer, 27.10.2018