

# entretien entre christian boltanski et alain neddam

montpellier - 5 mars 1987

**alain neddam** : dans ton travail de plasticien, la dimension du spectacle est souvent présente.

**christian boltanski** : il y a souvent l'idée de jeu, de jouer des choses, en même temps de jouer sa vie, de mettre en avant des éléments (vrais ou faux) de ma propre vie. Je pense qu'une œuvre d'art doit toujours être une reconnaissance pour le spectateur, pas une découverte. Il doit pouvoir s'y reconnaître en retrouvant des éléments collectifs qui lui appartiennent. Dans mon travail, il y a toute une série basée sur des saynètes, des petits événements que tout le monde a pu plus ou moins ressentir, très stéréotypés, souvent liés à l'enfance. Il y avait donc l'idée d'une petite « représentation » théâtrale, de représentation du quotidien.

Et puis il y a autre chose qui m'intéresse, c'est le côté « petite magie » du théâtre, les machineries, les « Ah ! », « C'est prodigieux ! ». A mon niveau, c'était la fabrication de ces petites magies, mais une fabrication extrêmement intimiste et pauvre, une sorte de petit théâtre personnel. Par exemple, l'emploi des petites lampes, dans mes travaux récents, il y a là certainement l'idée d'un univers magique. Mais ce qui est différent du spectacle, dans mon travail – puisque je suis dans le monde de la peinture - c'est qu'il n'y a pas de déroulement, il n'y a pas de temps inscrit dans l'œuvre. Dans certaines pièces récentes que j'ai faites avec des ombres, il y a bien un mouvement, mais pas de déroulement, c'est un mouvement répétitif. L'avantage du spectacle, c'est de pouvoir offrir le suspense ; le roman et la musique aussi d'ailleurs, tous ces arts qui jouent avec un déroulement du temps : on ne sait pas ce qui va se passer trois minutes après, donc l'émotion vient très souvent d'une cassure : on s'habitue à une situation donnée et brusquement, il se passe quelque chose d'autre. Alors que la peinture se reçoit d'un seul coup.

**alain neddam** : cet aspect de magie du théâtre est-il lié à des souvenirs de spectacle, réels ou imaginaires ?

**christian boltanski** : ce n'est pas lié à des souvenirs de théâtre, je n'ai pas tellement de souvenirs liés au théâtre, j'y suis allé très peu souvent, et je n'aime pas beaucoup ça dans l'ensemble.

**alain neddam** : et l'univers du cirque, si présent dans ton travail ?

**christian boltanski** : le cirque, c'est pour moi la splendeur à bon marché ; c'est la pacotille, ce qui m'attire c'est le fait que ce soit faux, que ce soit splendidement faux.

Je m'intéresse beaucoup à l'installation de mes œuvres. J'aime faire des installations où le spectateur peut bouger ; quand le lieu est assez grand, il se

déplace comme il veut et se raconte sa propre histoire. Il n'est pas face à un tableau : tout l'ensemble du lieu est là comme un décor, tout le lieu est le tableau. Le froid, le chaud, pour moi, ce sont des éléments que j'intègre à mes expositions, parce qu'on ne voit pas les mêmes choses si on a froid ou si on a chaud. Le tableau finit par le spectateur, qui le recompose à partir de ses propres souvenirs.

Pour le ballet, je suis tout à fait extérieur. Avant de rencontrer Dominique, je n'avais vu que quatre ou cinq spectacles de danse de toute ma vie. C'est un univers qui est assez loin de moi. Je suis assez coupé du monde musical par exemple, je connais très peu les musiciens contemporains.

Ce qui m'intéresse beaucoup actuellement, et qui correspond à l'idée de ballet, c'est que c'est contre la nature, c'est pourquoi à mon avis on a du plaisir à voir une petite danseuse. Le ballet est quelque chose qui déforme le corps, l'oblige à entrer dans le rêve de quelqu'un, si on a du plaisir à voir une petite danseuse faire des pointes, c'est avant tout parce que c'est une sorte de torture physique et morale. C'est contre elle. Elle n'est plus sujet, elle devient objet dans le rêve du maître de ballet qui l'a transformée, modifiée jusque dans son corps. C'est un peu comme les petits pieds des chinoises. On lui a appris à faire des choses qui sont douloureuses, et qui sont contre sa propre nature. Au lieu qu'elle courre normalement, on la fait marcher sur des pointes.

**alain neddam** : pour défendre une certaine idée de la beauté...

**christian boltanski** : pour la rendre objet. Je crois qu'un des grands intérêts dans la vie, un des grands intérêts sexuels et amoureux, c'est le rapport entre sujet et objet. Il y a toujours cette sorte de passage entre quelqu'un qui est sujet et qui devient objet. Un maître de ballet, c'est quelqu'un qui prend une femme – ou un homme – et qui le transforme en objet, en son objet ; qui lui fait faire des gestes faux, des gestes hors nature. Et tout ça rentre dans son histoire. Au lieu de travailler la terre comme un sculpteur, il prend de la chair humaine et la modifie. Il peut leur demander à peu près n'importe quoi. C'est très étrange quand on voit Dominique travailler, il peut leur demander 300 fois la même chose, et il y a acceptation complète du sujet-objet danseur par rapport à ce qu'on lui demande.

**alain neddam** : et cet aspect, tu le rapprocherais de ton travail de plasticien, où tu décides ce que devient la matière, la couleur, où tu manipules des objets et des matériaux à ta guise ?

**christian boltanski** : oui. Il y a l'idée de se servir du réel pour pouvoir raconter son histoire, son rêve.

J'ai beaucoup travaillé sur des photos d'enfants, par exemple, et ces portraits, cadrés très serrés sur les visages, n'ont plus de réalité. Ils ne sont plus rien alors, plus que des sortes de cadavres, des objets. Ils ne sont plus réels, je ne sais rien sur eux. Ce sont des objets que je peux transformer.

**alain neddam** : mais c'est important pour toi que ces objets-là représentent des êtres humains...

**christian boltanski** : oui, l'émotion vient de ce que ce sont des sujets qui sont devenus des objets. Dans les cabarets de strip-tease forain, à Pigalle, ce qui est très émouvant, c'est de voir une bouteille d'Evian à côté de la strip-

teaseuse dans sa boîte en plastique, intouchable, comme un objet qui referait toujours les mêmes gestes. Cette bouteille d'Evian, ce vieux pull, rappelle qu'elle est aussi sujet.

L'émotion vient de ce mélange des deux dimensions.

Il y a une sorte de cruauté très grande dans la danse, dans le traitement des danseurs. Ils ont forcément des rapports très étranges avec le maître de ballet. Le peintre n'a pas ça, il n'a pas d'éléments vivants.

**alain neddham** : quand tu as commencé le travail avec Dominique, est-ce qu'il y a eu des images, des clichés sur la danse que tu as eu envie de développer ?

**christian boltanski** : je crois que j'ai horreur de la danse. C'est quelque chose qui ne m'intéresse pas du tout. Comment dire, c'est une chose réellement hors de moi. Je suis un peintre figuratif, j'ai absolument besoin de me raconter une histoire. Et puis il y a un problème – mais peut-être quand je dis ça, je me trompe, ce n'est pas contre les danseurs que je dis ça – la danse est une chose étrange : comme les danseurs sont formés très, très jeunes, ils intègrent les mouvements de danse à 12-13 ans, ils sont comme des sportifs qui doivent continuellement travailler, modifier leur corps, penser à lui, le poids de la tradition est beaucoup plus fort dans la danse que dans les autres arts. La tradition est entrée en eux par les coups de bâton, et dans le corps. Et donc ils ont énormément de mal à bouger normalement, à marcher normalement. Les cassures, en art – non, il n'y a pas de cassures – mais disons qu'en danse, ça se modifie plus lentement, de manière plus compliquée que dans d'autres domaines comme la peinture.

Parce qu'il y a cet apprentissage qui est tellement fort, tellement long qu'avant de se débarrasser de cet apprentissage, c'est très long et très difficile. Alors qu'en peinture, il n'y a plus d'apprentissage. Mais peut-être que j'ai tort et que c'est tout à fait bien qu'il y ait cet apprentissage très long, qui fait sans doute partie de la danse. En cela, ce n'est pas comparable avec la peinture. Et parfois ce qui m'intéresse le plus quand je vois une répétition avec les danseurs, c'est de voir les danseurs qui ne dansent pas, quand ils se traînent par terre ou quand ils sont au repos. Mais c'est parce que je ne comprends pas la danse. Et aussi parce que la danse est abstraite et que je suis obligé de me raconter des histoires, de me dire par exemple que c'est une fête de fin d'année dans un institut de mongoliens.

Une autre chose qui me gêne dans la danse, c'est que ce soit très retenu, sans doute à cause de cet apprentissage, et de la tradition. On ne peut pas se permettre n'importe quoi. En peinture, depuis la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, il n'y a plus de modèle. Avant, c'était basé sur le modèle grec, le modèle antique. Depuis Gauguin en gros, on a vu qu'il pouvait y avoir des centaines de modèles, pris dans des cultures différentes, ou dans la peinture des enfants, des fous.

En danse, j'ai l'impression que l'idée de modèle tient beaucoup plus fort. Un goût de la répétition des formes, l'idée de maître, certains mouvements, certaines citations. Même chez les danseurs les moins classiques, il y a cela, à la base, comme des notes de musique. En peinture aujourd'hui, il n'y a

vraiment aucun modèle. Se gratter le nez, par exemple, c'est considéré comme de la peinture. Je ne dis pas que c'est un progrès.

Une chose qui m'a beaucoup frappé quand je voyais les danseurs travailler, c'est comme ils se touchent tous beaucoup entre eux. Ils sont constamment à s'embrasser, à se toucher. Ils ont un rapport au corps effectivement très différent des autres personnes, ils sentent plus leurs corps, comme des petits animaux... la danse, c'est aussi ça.

Les grandes discussions qu'on avait avec Dominique au début, c'est que la danse c'est toujours... (CB fait un geste de la main, un envol gracieux). Ce qui est terrible, c'est qu'on imagine tellement comment ça peut être un ballet au musée Fabre, pour l'ouverture du festival de danse. J'avais toujours l'impression que je le voyais à l'avance. Là aussi, parce que je suis très extérieur et que je vois ça sans aucune subtilité. Il y a tellement d'images-cliché de la danse : c'est inscrit, on a une case dans la tête avec : « Danse contemporaine » (peut-être il y a aussi une case avec : « Peinture contemporaine »). Et cette cour Jacques Cœur, c'est comme la Cour d'Honneur à Avignon, tous ces lieux de spectacle tellement ritualisés. Alors j'ai eu envie de donner des conseils du genre : quelqu'un qui hurle ou qui se roule par terre pendant un quart d'heure, des idées comme ça, mais parce que je ne suis pas danseur du tout. Quelqu'un donnerait de tels avis en peinture, je trouverais ça ridicule. Que ça ne ressemble pas à un ballet, quoi. Pour l'art, il n'y a rien de plus horrible que quand on arrive à une exposition et qu'on se dit : « Tiens, voilà un peintre des années 80 ! ». Il faut qu'on arrive et qu'on se dise : « Mais qu'est-ce que c'est que ça ? C'est pas possible ! ». Alors pour le ballet, je voulais aussi que ça joue sur une idée de surprise, d'étonnement. C'était une envie de refuser les règles du jeu par rapport à tout un rituel autour du ballet de la danse contemporaine. Essayer de casser les codes de reconnaissance, pour que ça ne rentre pas dans cette case très précise, le problème des habits [pour les danseurs] est là aussi, je ne l'ai pas résolu encore. Tout le problème étant que ça ne fasse pas moderne, que ça ne fasse pas « danse moderne ».

Et comme moi, les seules choses que je connaisse vraiment viennent de la performance, de ce qu'on appelait ainsi, j'étais plutôt pour des choses plus violentes, plus répétitives (mais Dominique dirait que ça s'est déjà fait plein de fois en danse), des choses malsaines ; en fait je ne sais pas ce que veut dire malsain, disons malades. C'est en tous cas plus l'univers corporel dans la peinture.

**alain neddham** : mais la « performance », c'est déjà daté dans l'histoire de la peinture, c'est une époque qui paraît révolue.

**christian boltanski** : oui, ça n'existe plus. Disons que le souvenir que j'ai de la danse, il est plutôt lié à la performance.

**alain neddham** : quand tu travaillais sur les « saynètes », tu arrivais à introduire une notion de spectacle sans jamais te produire devant les spectateurs.

**christian boltanski** : les saynètes partaient de l'idée d'un musée du clown, inspiré par le musée consacré au comique Karl Valentin à Munich. A l'époque, je m'intéressais beaucoup à Fernand Reynaud et je me demandais : « Qu'est-ce qui reste de Fernand Reynaud ? Qu'est ce qui reste

d'un comique ? » L'idée que j'avais était une sorte de peintre lié au souvenir (dénommé Boltanski), ce peintre prêcheur était aussi un clown. Donc c'était en même temps mon propre musée, mon musée en tant que clown. C'était fait avec une sorte de distance. Pour lui donner une réalité, j'avais fait une fois un spectacle devant cinq enfants. Pour moi, ça m'a amusé qu'il y ait eu une fois cette réalité minuscule, c'était un spectacle lamentable, c'était un clown très mauvais.

**alain neddam** : quand tu as pensé au titre du spectacle, « le saut de l'ange », c'était lié à quoi ?

**christian boltanski** : dans mon travail, j'ai fait plusieurs choses avec des anges, des ombres d'anges, etc. Il y a aussi l'idée que les danseurs sont des anges qui essaient toujours de s'envoler. Et puis en même temps, c'est lié à la mort, l'ange qui tombe, l'ange déchu. Il y a aussi un rapport avec le sport, puisque c'est une figure de gymnastique. C'est un titre de ballet en tout cas. Je n'aurais pas appelé une exposition « Le saut de l'ange ».

Par contre, ça m'a appris beaucoup de voir Dominique travailler, de voir la lenteur du travail, toute cette étude des gestes, qui était complètement en dehors de moi. Ce que j'ai trouvé bien, dans ce que j'ai vu aux répétitions, c'est que c'est comme des gens qui miment quelque chose qui ne serait pas figuratif. Au lieu de mimer positivement un animal ou un employé des postes, ils miment quelque chose, mais qu'on ne comprend pas. On a l'impression qu'eux voient quelque chose, mais qu'on n'arrive pas à comprendre de quoi il s'agit, tout en sachant que pour eux c'est très précis, même s'il n'y a pas de réalité derrière cette précision.

Cela me rappelle – sans doute parce que je ne connais rien à la danse – les enfants autistiques, cette sorte d'univers ridicule dans lequel ils sont, faire des gestes grotesques très, très sérieusement en voulant dire quelque chose, mais que personne ne comprend.

Comme si chacun était enfermé dans son propre univers, sans arriver à bien correspondre, comme des enfants fous.

Spécialement sur **le saut de l'ange**, la musique a très peu d'importance dans l'élaboration de la danse. Ce qui se passe n'est pas lié à la musique, ou en tout cas très peu. C'est un ballet qui est vraiment lié à la pensée je crois.

**alain neddam** : oui, et à l'émotion aussi. La recherche d'une émotion sur des choses passées. Une chose très importante pour Dominique, c'est l'idée que le travail sur **le saut de l'ange**, donc avec toi, faisait resurgir des choses qui étaient enfouies, ou tellement évidentes. A travers ce que tu disais, mais aussi à travers tes œuvres, il retrouvait avec les danseurs ce qui, quand on est tout jeune, quand on a 8 ou 10 ans et qu'on se destine à faire de la danse, est notre rêve du spectacle, des choses qui remontaient à la surface de par la présence de quelqu'un qui serait totalement extérieur à la danse et au spectacle.

**christian boltanski** : j'ai le sentiment que pour Dominique, ce spectacle est l'occasion d'une remise en question – c'est peut-être un grand mot – mais en tout cas il se dit « qu'est-ce que je fais ? », et c'est une chose bien intéressante, il se pose cette question sans doute plus que dans les pièces précédentes.

**alain neddam** : d'autant plus qu'il se retrouvait ici dans une situation très officielle de représentation dans un lieu très fortement connoté pour lui (la cour Jacques Cœur), et qu'il a cherché à ne pas s'inscrire dans ce rituel.

**christian boltanski** : oui, et c'est une période de sa vie où il a déjà fait beaucoup de ballets, où il a déjà une sorte de réussite dans son domaine et brusquement il se dit : « qu'est-ce que ça veut dire ? Qu'est-ce que je fais ? » Donc l'envie de repartir avec les éléments les plus simples, les plus plats.

Et ce spectacle, c'est vraiment sur la danse et sur lui. Et si ça arrive à être perçu comme ça par les spectateurs, ça peut être très intéressant.

Et ça, pour moi qui cherche toujours quel est le sujet de ce ballet, c'est un sujet qui apparaît peu à peu au travers de son travail sur **le saut de l'ange**.

**alain neddam** : il y a aussi l'envie chez lui de retrouver une part de fantaisie enfantine dans sa chorégraphie, de faire des choses beaucoup moins raffinées, de retrouver une sorte d'amusement, avec une complicité ludique et grave en même temps, de la part des danseurs qui ne cherchent pas à jouer la dérision ou à faire n'importe quoi à partir de certaines propositions fantaisistes.

**christian boltanski** : pour dire une chose un peu contradictoire avec ce que j'ai pu dire tout à l'heure, cette idée du maître de ballet avec un grand bâton, c'est qu'en même temps, une des frontières en art est celle qui délimite les arts de vainqueur et les arts de victime (et souvent je crois que les arts de vainqueur sont meilleurs que les arts de victime), mais j'ai le sentiment que ce ballet rentrerait dans la catégorie des arts de victime.

Il y a un type d'art qui impose une sorte d'objet fini comme un tank en marche, qui écrase ; et puis il y a un autre type d'arts, d'artistes, qui sont des artistes de question, qui n'ont pas de certitudes mais qui posent des questions, et qui ont une sorte de distance par rapport à ce qu'ils font, par rapport à eux-mêmes, qui font une dernière petite pirouette.. C'est aussi la question croyant/incroyant. Et là, ce travail, c'est un peu dans l'esprit des incroyants, ou des douteurs : c'est un ballet du doute, il me semble.

**alain neddam** : et c'est dans ce questionnement perpétuel que tu situes aussi ton travail ?

**christian boltanski** : oui. Ce qui n'est pas forcément une bonne chose. Car je crois que les très bons artistes sont des artistes vainqueurs. Moi, je suis plutôt du côté du questionnement ou du doute, de la moquerie par rapport à ce que je fais. Mon parti est plutôt de ne pas croire à l'inspiration, de faire des choses tellement légères que tout va s'effriter, de ne pas faire d'objet fini parfait, par exemple.

**alain neddam** : tu as la même démarche sur le traitement du décor et des costumes pour **le saut de l'ange** ?

**christian boltanski** : le décor est une sorte de décor inexistant. En même temps, ces petites lampes, ça va faire très « décoration ». Cela m'intéresse, le côté décoration de Noël : faire, en guise de décor, une petite décoration. Et les habits, c'est tout et rien, c'est des vrais habits de théâtre mais qui seront spécialement moches, des habits de théâtre sans sens [la réflexion sur les costumes du **saut de l'ange** a beaucoup évolué depuis cet entretien]. Cela

repréend l'idée des enfants qui joueraient, et qui se déguiseraient : puisqu'on met des habits, alors on se déguise, quoi.

**alain neddám** : comment te retrouves-tu à l'intérieur d'une création qui mobilise un grand nombre de participants, alors que tu travailles généralement de manière solitaire ?

**christian boltanski** : je crois que de toute façon, je suis une chose dans le rêve de Bagouet. C'est agréable d'être dans le rêve de quelqu'un. C'est pour cela que tout ce que je dis sur la danse est très douteux, parce que si je faisais moi-même un ballet, ce serait un très mauvais ballet. Là, ce n'est pas mon ballet. Il y a quelqu'un qui rêve, et nous, on est à l'intérieur de son rêve.

Parfois, je voudrais intervenir dans le rêve de Bagouet, et en même temps j'ai peur d'intervenir : c'est son histoire, c'est aussi par rapport à tout ce qu'il a fait avant. Pour moi, ou pour toi, quand on agit, c'est par rapport à ce qu'on a fait auparavant. Et là, c'est Bagouet qui agit par rapport à lui-même. On est des sortes de révélateurs, d'emmerdeurs. En gros, toute mon activité a été constructive par le négatif : être une sorte d'emmerdeur. Celui qui n'y connaît rien, et qui dit n'importe quoi, pour exciter. Tu ne peux pas savoir le nombre de choses que j'ai pu lui proposer, les plus mauvaises, les plus aberrantes. Toutes les insanités que j'ai pu lui proposer. Mais c'était des insanités, et heureusement, il a eu le courage de les repousser. Mais le fait d'avoir quelqu'un qui vous envoie constamment des trucs fait que ça secoue, ça donne plein de possibles. Mais comme Dominique est raisonnable, il nettoie. Le fait que je ne connaisse rien à la danse, que je ne m'y intéresse pas, c'est sans doute quelque chose de bien, pour lui. Cela ne me fascine pas du tout, l'objet danse, ça ne me fait pas réagir. Et donc, si notre collaboration marche – peut-être que ce sera la catastrophe – il peut y avoir quelque chose d'intéressant du fait qu'il vient d'une tradition, d'un apprentissage très grand, et moi qui suis tout à fait en dehors de ça, qui suis même contre cette tradition, ou en tout cas totalement extérieur, ce mélange-là peut être très intéressant, ou alors catastrophique, on ne peut pas trop savoir.

Mais je suis persuadé que c'est un moment important dans son travail. Il est possible que ce ballet-ci soit complètement raté, et que ce soit le prochain qui soit très bien, sans nous. A nous tous, cette confrontation apporte quelque chose. Mais parfois, le choc vient plus tard, ou d'une manière différente.

**alain neddám** : ce que tu apportes, c'est un certain amateurisme dans ton rapport à la danse, mais avec une vraie radicalité dans ton approche de la pratique artistique : par exemple, tu refuses une proposition d'affiche – œuvre d'art faite en lithographie, au nom d'une certaine morale propre à ton activité de plasticien.

**christian boltanski** : oui, ne pas faire une litho, parce que ça fait partie des choses que je me suis interdites. Je ne dis pas que je le refuse pour les autres, j'ai beaucoup d'amis qui font de la peinture et j'apprécie généralement ce qu'ils font, mais ce n'est pas pour moi. Mais ce désir de ne pas faire les choses, je pense que Dominique a tendance à le freiner dans sa chorégraphie, moi je serais plus radical, mais ce ne serait plus un ballet, ou en tout cas ce ne serait plus un ballet de Dominique.

J'en reviens toujours à la même idée. Je crois que dans la danse (beaucoup plus que dans la peinture), on se situe toujours à l'intérieur d'une tradition. Moi dans ma peinture, je ne pense pas être fondamentalement différent d'un peintre de la période romantique, avec des moyens différents : ce que j'essaie de dire, ils le disaient déjà. L'art évolue très lentement, très peu. Mais en même temps je sens dans mon travail le désir très fort de ne pas être lié aux clichés d'un art, et dans mon domaine c'est très difficile parce que les clichés se renouvellent très vite. Et j'aimerais que pour le ballet ce soit pareil, qu'on ne soit pas trop repérable, que ça ne fasse pas trop « ballet ». Mais peut-être que je me trompe. Peut-être que spécialement dans la danse, on *doit* faire « ballet », je ne sais pas, ou peut-être qu'alors ce ne serait plus de la danse, ce serait autre chose. Je sais qu'en peinture, on peut faire autre chose que de la peinture, en danse je ne sais pas.

**alain neddam** : j'ai l'impression qu'en danse, ça n'est possible que dans une pratique très individuelle. Faire tout à fait autre chose que de la danse – et l'on sait que même chez Pina Bausch, tout le travail repose sur un haut niveau technique des danseurs – est sans doute très difficile à défendre au sein d'une compagnie, où l'on fait travailler des danseurs qui se réclament d'une pratique professionnelle de haut niveau, et qui ont tous plus ou moins une exigence de technicité, qui se sentent souvent frustrés quand on s'éloigne trop d'une certaine virtuosité.

**christian boltanski** : mais, est-ce que cette technicité est indispensable ? Est-ce qu'on ne peut pas faire travailler des gens qui n'ont jamais dansé ? Dominique me dirait que ça s'est déjà fait, comme la plupart des mauvaises idées que je lui ai soufflées...

**alain neddam** : cela me paraît difficile à concevoir dans le cadre institutionnel d'un Centre chorégraphique national, un spectacle entièrement réalisé par des non-danseurs. On peut imaginer d'en inclure dans un ballet – Gallotta a bien inclus des couples de petits vieux dansant le slow dans un de ses ballets.

Tu as la chance – mais aussi le mérite - d'avoir atteint par un travail très hors-normes une vraie notoriété, une crédibilité certaine. Ton travail est ancien, il est reconnu, on peut dire que tu es tout seul ta propre institution. Alors qu'un Centre chorégraphique national doit défendre une certaine réputation de haut professionnalisme pour justifier un statut institutionnel qui engage de fortes sommes d'argent de l'état et des collectivités, avec des secrétaires, des comptables, tout ce qui permet à un créateur comme Dominique de travailler dans les meilleures conditions. Là est la différence, à mon avis. Etant toi-même une « institution », tu peux jouir d'une situation où tu es reconnu dans la profession et auprès de ton public, tout en ayant le sentiment de faire à peu près ce que tu veux, de te livrer à toutes les facéties, à tous les pieds-de-nez, autant que tu le souhaites.

**christian boltanski** : ce que je vais dire peut paraître prétentieux, mais je pense que les peintres, ce sont aujourd'hui des sortes de philosophes en action, des philosophes naïfs, bien sûr. On est un peu comme Diogène avec sa lampe cherchant un homme, pour prendre une image-cliché.



Un peintre, aujourd'hui, peut pratiquer son art comme Diogène pratiquait la philosophie : par l'exemple, par l'action. Et l'objet-peinture n'a de valeur que comme exemple de cette philosophie en action, et qui reste après sa mort comme relique de sa vie exemplaire. Avec le défaut pour les peintres qu'on est des philosophes très, très naïfs, mais avec l'avantage que comme l'objet n'est pas fait avec des mots, il est plus flou, donc chacun y met ce qu'il a envie d'y mettre.

Il n'y a que la peinture – à mon avis – où l'objet créé n'a d'importance que comme exemple d'une pensée. Ce n'est pas le cas de la danse, ni du cinéma. Le seul cinéaste qui, à la façon des peintres, mène une vie exemplaire, c'est Godard. Sa position dans la vie est aussi importante que ses films. Ou plutôt, elle fait partie de son œuvre de cinéaste ; les films et les déclarations sont, au même titre, des exemples de sa philosophie. Il travaille seul, exactement comme un peintre.

**alain neddham** : on pourrait aussi citer Straub et Huillet, qui construisent leur œuvre cinématographique de manière très rigoureuse, très déterminée, totalement extérieurs aux contingences liées à l'approbation du public.

**christian boltanski** : oui, eux aussi travaillent comme des peintres. C'est très étrange d'être peintre. On est ressenti comme les derniers saints. On est les seuls encore capables de transformer le rien en or. On est les derniers alchimistes, on peut transformer un bout de papier en or. En cela, on est proche des sorciers africains qui donnent trois petits coquillages, et les gens sont guéris. Notre fonctionnement par rapport aux autres est le même, on est les derniers sorciers, les derniers sages. Je ne dis pas qu'on est sage, ou qu'on mène une vie exemplaire, je dis seulement que ça fonctionne de cette manière-là.

Beaucoup plus que les autres artistes, on est comme des saints isolés au sommet d'une montagne, et qui de temps en temps disent un mot. Le système d'approche et de reconnaissance des artistes est très proche du système religieux, de la relique, de l'objet touché.

**alain neddham** : oui, et la crédibilité est liée au fait d'être exemplaire, et c'est pourquoi il y a de nombreux artistes qui se sont contentés pendant des années de reproduire la même action, de faire toujours la même forme, de répéter sans cesse la même action picturale, un peu comme des illuminés, des jeûneurs, des stylites qui passaient leur vie au sommet d'une colonne.

**christian boltanski** : je pensais récemment à Warhol et à Beuys, et je me disais que tous les deux, à leur façon, étaient des saints. Ils ont mené des vies de saints, des vies exemplaires. Pour beaucoup de gens qui connaissent leur vie autant que leur œuvre, ce sont des exemples. Quand je dis une vie exemplaire, je veux dire une vie sur laquelle on peut raconter des histoires. Et c'est cela qui rend leur œuvre si importante.

**montpellier - 5 mars 1987**