La vie possible de Christian Boltanski,
de Christian Bolstanki et Catherine Greunier

PRÉSENTATION CRITIQUE PAR JEAN-PIERRE DELCHAMBRE

Paru en novembre 2007, *La vie possible de Christian Boltanski*[1] est un livre d'entretiens dans lequel le plasticien et artiste contemporain raconte avec une grande franchise son parcours, sa vie et son œuvre. Christian Boltanski est un des artistes français les plus connus et les plus réputés sur la scène internationale[2]. Depuis la fin des années soixante, il a multiplié les œuvres, les installations et les expositions. À titre indicatif, on peut mentionner : *La chambre ovale* (1967), *La vie impossible de Christian Boltanski* (1968), *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance* (1969), *Essai de reconstitution (Trois tiroirs)* (1970-1971), *L'album de photographies de la famille D.* (1971), *646 boîtes à biscuits* (1989), *Les Suisses morts* (1990), *Théâtre d'ombres* (2004)… Ce qui frappe d'emblée, à travers cette énumération de titres, c'est la dimension de recherche mémorielle, ou la reconstitution d'épisodes ou de destins évanouis à partir de traces ou de reliques à la fois ordinaires et précaires. Il s'agit là d'une constante de la production artistique de Christian Boltanski. Cet aspect — appelons-le la mémoire du quelconque, ou la préservation et l'archivage de vies singulières — ne saurait être isolé du contexte dans lequel le futur artiste est né et a passé son enfance.

La naissance de Christian Boltanski, le 6 septembre 1944 à Paris, survient dans des conditions très spéciales, tant sur le plan historique que familial. Le père, médecin et chef de service dans un hôpital, est un Juif d'origine russe, converti au catholicisme (par désir d'intégration). La mère, issue d'une bonne famille catholique d'origine corse, s'éloigne de son milieu familial et du catholicisme, se rapprochant du Parti communiste à la fin de la guerre. Sous l'Occupation, dans le but d'échapper aux lois anti-juives, les parents Boltanski commencent par divorcer intentionnellement,

1 Christian Boltanski et Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski,* Paris, Seuil, 2007 [VP]. Dans le numéro de septembre, nous publions la présentation par Jean-Pierre Delchambre de l'ouvrage du frère de Christian Boltanski, Luc Boltanski, *Rendre la réalité inacceptable.* À propos de La production de l'idéologie dominante.

2 Pour une introduction à l'œuvre de Christian Boltanski, on peut se rapporter au Dossier pédagogique qui lui est consacré par le Centre Pompidou, accessible en ligne : <www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-boltanski/ENS-boltanski.htm>

et ensuite, voyant la situation empirer, ils mettent en scène une spectaculaire dispute au terme de laquelle la mère fait croire aux voisins que le père est définitivement parti — bon débarras ! En réalité, elle le cachera un an et demi sous le plancher de l'appartement, à l'insu de tout le monde, y compris du jeune Luc (c'est durant cette période que Christian a été conçu). Après la guerre, les parents se remarient, et les frères grandissent dans une ambiance familiale imprégnée par les peurs et les phobies d'un père pieux, sensible et angoissé, un peu « en dehors de la réalité[3] », et sous l'emprise d'une mère malade et handicapée (une polio réduit fortement sa capacité à se déplacer), frustrée dans ses ambitions professionnelles et artistiques, et utilisant ses fils comme des béquilles[4]. Dans ce monde à la fois anxiogène et fusionnel[5], où il n'est pas habituel de sortir seul, où on se lave peu, Christian survit plus qu'il ne vit[6], privé de scolarité régulière et coupé de la vie sociale (« je n'avais aucun copain »). Il semble appréhender le monde en restant derrière une vitre (celle de la voiture où il attend son père pendant son service à l'hôpital), tandis que la saleté — à la fois protectrice et repoussante — participe de l'établissement d'un « monde propre » étroitement replié sur lui-même (en dépit des apparences bourgeoises et d'une certaine ouverture à la bohème artistique). Se retournant sur ce passé, Christian Boltanski se décrit comme un enfant « bizarre », un peu « mutique », quasi « schizophrénique ». Non qu'il s'agisse ici d'établir un diagnostic clinique, mais ce sont les termes mêmes auxquels recoure l'intéressé pour qualifier ses dispositions premières à l'égard de la vie. Si Luc a dès l'adolescence le désir de s'échapper de cet univers confiné et étouffant (bien qu'anticonformiste) — ce qui l'amènera à « s'en sortir », notamment grâce aux sciences sociales —, Christian ne sortira jamais seul de la maison avant l'âge de vingt et un ans, et il devra à la découverte puis à la consolidation de sa vocation d'artiste de trouver une échappatoire.

C'est sous le regard bienveillant de son frère Luc que Christian dit avoir pris conscience que l'activité artistique pourrait être sa « chance[7] ». Jusque-là, il accompagnait son père à l'hôpital (regardant et dénombrant les passants derrière la vitre de la voiture, tombant amoureux d'une fille à qui il n'adressa jamais la parole, etc.). Rentré à la maison, il jouait à ses jeux d'enfants. Dans ces différentes situations, « il s'occupait » (il dit aussi : « ça m'occupait »). « Et puis, il y a eu un fait nouveau à l'âge de treize ans. J'ai fait un petit objet en pâte à mode-

3 La manière avec laquelle Christian Boltanski décrit le rapport à la religion de son père est à la fois touchante et instructive : « Ce qui est étrange, c'est qu'il est devenu très religieux mais que je ne l'ai pratiquement jamais vu entrer dans une église. Sa manière de vivre sa religion, c'était de s'enfermer dans la salle de bain pendant deux heures chaque matin, à lire des livres pieux. Ce qui est une manière juive de pratiquer la religion… Il lisait saint François de Sales, des choses comme ça. Je pense qu'il n'osait pas entrer dans l'église, il considérait qu'il n'avait pas le droit d'y entrer. Donc, quand j'avais onze ou douze ans, on allait tous les dimanches à la messe du soir à Saint-Sulpice et on restait tous dans la voiture, le temps de la messe. On restait en silence dans la voiture, pendant une heure. Quelque fois les enfants entraient, mais ni ma mère ni lui ne rentraient dans l'église » (VP, p. 12).

4 « Elle aurait sans doute pu avoir des cannes, mais elle préférait avoir ses fils pour cannes. Le fait qu'elle ne pouvait pas marcher était un moyen de tenir son monde, elle nous tenait en ayant besoin de nous continuellement et en mettant toute la famille dans un état d'inquiétude permanente. Seul Luc s'est échappé un peu, mais mon vieux frère et moi étions complètement sous sa dépendance, comme mon père » (VP, p. 13).

5 « Nous avions une grande maison rue de Grenelle, et nous dormions tous dans la même chambre, les parents dans le lit et les enfants par terre. J'ai dormi par terre jusqu'à l'âge de dix-huit ou dix-neuf ans, dans un sac de couchage. Le soir, on mettait les sacs de couchage à même le sol, autour du lit des parents. C'était considéré comme dangereux de se séparer, on faisait une sorte de campement au sein de la maison » (VP, p. 13).

6 En raison également du contexte lié à la prise de conscience de la Shoah.

7 Non sans lien avec la question de l'identité juive : l'artiste, à l'instar du juif, devant selon Christian Boltanski assumer sa « différence », avec l'ambivalence que cela comporte (élu / réprouvé, honte / fierté, etc.) (cf. VP, pp. 8-9, 14, 18, etc.). À propos de son identité juive, Christian Boltanski précise également : « je suis un enfant de la Shoah plutôt qu'un enfant du judaïsme » (VP, p. 19).

ler, comme en font les enfants débiles, et Luc m'a dit : « C'est joli ce que tu as fait… » À partir de là, j'ai décidé d'être artiste » (VP, p. 21). Dans un extrait que nous reproduisons ci-contre, Christian Boltanski suggère une continuité entre ses jeux d'enfant et sa pratique artistique. On peut aussi y déceler quelques éléments caractéristiques qui annoncent l'esthétique de Christian Boltanski : l'attention pour le minuscule et le fugace, la prise au sérieux des « petites choses » de la vie, le souci de sauvegarder ce qui risque de disparaître (voire ce qui a déjà été anéanti), l'utilisation de matériaux divers prélevés dans l'environnement quotidien, la relativité des dimensions et des échelles, la mise en valeur de l'ordinaire et du dérisoire (dans une perspective qui peut comporter une part d'humour, mais qui n'est jamais cynique ni ironique au sens « postmoderne » du terme[8]), l'importance des assemblages manuels et des constructions matérielles, le télescopage entre la fiction et la réalité ou entre le comique et le dramatique, le jeu sur la présence et l'absence, la réflexion sur le pouvoir émotionnel et potentiellement « religieux » des objets-reliques, les œuvres dédiées à la reconstitution d'expériences passées, sous la forme d'installations, d'autels ou de chapelles (espaces de méditation et de recueillement), de « mythologies personnelles », etc. « Mon vrai travail, celui que je fais encore maintenant, a débuté en 1969, avec le petit livre *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance*. J'ai un souvenir très précis : j'étais en voiture avec mes parents et j'ai compris, premièrement, que mon enfance était terminée, et, deuxièmement, tout ce que je devais réaliser comme art dans ma vie » (VP, pp. 33-34). C'est aussi en 1969 que Christian Boltanski ren-

« J'ai beaucoup joué aux petits soldats, jusqu'à un âge très avancé, et ça m'a appris énormément pour l'art. Je faisais des parties qui duraient deux ou trois jours, de très grandes parties avec environ trois cents petits soldats. Je jouais avec mon neveu qui avait sept-huit ans, avec des règles très sérieuses. Ça m'a appris, par exemple, le fait que « petit équivaut à grand ». Un tapis devenait une mer infranchissable, un fauteuil, une montagne qu'il fallait huit jours pour traverser… J'ai compris la relativité de la taille, et comment la maîtriser, ce qui est très important dans l'art : une chose petite peut devenir très très grande. Un petit tableau sur un mur peut prendre tout le mur, autant qu'un grand tableau. Tous mes objets minuscules s'inspirent sans doute beaucoup de cette expérience. À l'âge de vingt ans, par exemple, j'avais construit une grande ville en sucre — mais ce n'était pas une œuvre artistique — avec des milliers de morceaux de sucre. J'avais taillé et assemblé ces morceaux de sucre en forme de maison et puis, j'en ai eu marre, j'y ai mis le feu. Je n'avais pas de but artistique en faisant cette construction, mais il y avait des passages entre ce type d'activités et l'art. Toute mon enfance, à la campagne, j'ai fait des villes en pommes. […] J'ai toujours aimé tailler des petites choses manuellement et me créer de petits univers » (VP, pp. 49-50).

8 « J'ai horreur de l'ironie, ce que je déteste le plus c'est l'ironie » (VP,p. 100). « Pour moi, l'ironie, c'est l'expression de la non-croyance : le fait de ne croire en rien, l'égalisation du bien et du mal, le sentiment que tout est pareil et donc que tout se vaut » (VP, p. 101).

contre Annette Messager (artiste française née en 1943), qui deviendra sa compagne et qui le confirmera dans sa voie.

De façon succincte, on se bornera à retenir ici un petit nombre d'éléments qui, premièrement, permettront de situer la production artistique de Christian Boltanski par rapport à certains aspects de l'esthétique moderne, et qui, deuxièmement, pourront servir d'illustration à l'appui d'hypothèses défendues par les sociologues de la culture qui s'intéressent de nos jours à des notions telles que les « mondes de l'art », les « objets », les « médiations », etc. Il est évidemment tentant d'inscrire l'œuvre de Christian Boltanski dans le sillage de ces auteurs qui, de Baudelaire à Danto en passant par Walter Benjamin ou Deleuze (et bien d'autres encore), comprennent la modernité esthétique à travers le schème du renoncement à l'idéal classique de la beauté comme perfection (absolu prédonné, contemplation de l'Être ou des essences) se manifestant à travers une forme achevée et équilibrée (harmonie, plénitude, sérénité…). À rebours de cet idéal, la beauté moderne — *Ève après la chute*, selon la fulgurante métaphore baudelairienne — se caractériserait plutôt par l'assomption de la finitude, le primat du sensible, l'ouverture et la dispersion du sens, l'inventivité et l'inachèvement, le trouble du désir (cf. la curiosité, la séduction, l'aventure…), l'absence de repos (ou le mouvement, voire l'errance et le déséquilibre), la discordance ou la dissonance, l'expérience et la mise en jeu (ou la performance), etc. Il est certes possible de rapprocher l'œuvre protéiforme de Christian Boltanski de ces thématiques, à ceci près que la pratique esthétique de notre artiste plasticien ne s'encombre guère de justifications théoriques. Par ailleurs, l'activité artistique de Christian Boltanski, qui peut passer pour une refabrication du passé, un travail d'archivage ou de préservation, ou une reconstitution de vies (ou de morceaux de vie) en apparence modestes, vise à susciter une attitude de recueillement, en même temps qu'elle comporte une interrogation sur la religiosité de l'art (voir aussi les thèmes de la disparition et du souvenir, la mort, la séparation, etc.).

« Si l'on prenait une référence dans le passé, l'art que je veux faire aujourd'hui serait plutôt proche de celui des églises romanes. Est-ce que c'est moderne ou pas moderne, je n'en sais rien. Ce que j'essaye de faire, c'est de restituer le sentiment que l'on éprouve lorsqu'on traverse une église, qu'on soit croyant ou pas, et qu'on voit une cérémonie à laquelle on ne comprend rien – il y a un monsieur habillé bizarrement qui lève les bras, il y a de la fumée, de la musique, des gens qui baissent la tête… 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 » (VP, p. 120).

Remarquable extrait, qui incite à considérer l'œuvre ou l'installation un peu comme un rite de passage : on y entre, on en sort, et entre les deux, quelque chose se passe, qui nous modifie ou nous altère, sans que l'on sache très bien ce qui s'est passé dans cet entre-deux, au niveau du sens. Le déchiffrement des significations importe moins que l'effet du rite, en ce qu'il nous « prend » et agit sur nous (ce qui renvoie en anthropologie à la question de l'efficacité symbolique). L'artiste, de même que le sociologue ou l'anthropologue, est un non-croyant (entendons : non en termes de convictions mais de position ou de posture) qui s'intéresse à la question de la croyance comme vecteur et inducteur d'*illusio* (« Tu passes, tu sens que c'est une chose importante »). Si Christian Boltanski vise à travers ses œuvres une forme de recueille-

ment, voire une émotion quasi religieuse, ces notions ne doivent pas être comprises en tant qu'elles seraient portées ou véhiculées par une attitude de contemplation (contrairement à l'art classique, éminent et « auratique »). Elles sont plutôt vues comme résultant d'une disposition qui incite à participer ou à « se prendre au jeu ». C'est dire en d'autres termes que la petite étincelle correspondant à l'émotion esthétique n'est pas quelque chose qui est provoqué par l'admiration que l'on vouerait conventionnellement aux sujets nobles ou supérieurs (aussi bien moralement que socialement), ou qui nous saisirait en face de grandeurs héroïques et intimidantes (ces hautes sublimités où l'air est raréfié). L'art de Christian Boltanski, qui est résolument « à hauteur d'homme », rencontre et suscite l'intéressement, comme ça, en passant, c'est-à-dire en accordant de l'importance aux petites choses — qui nous le rendent bien, pourrait-on dire à la façon de Bruno Latour[9]. Mais comment l'artiste s'y prend-il ? Comment procède-t-il pour mettre en place les dispositifs qui vont produire les effets escomptés ?

Dans son livre d'entretiens, « C. B. » nous décrit surtout des intentions directrices, assez vagues (prendre en compte l'importance des petites choses, faire apparaître la dignité de l'ordinaire, reconnaître les vies singulières, sauver ce qui peut être sauvé…), ainsi qu'une multitude d'opérations concrètes (agencer, reconstituer, monter et montrer, bricoler, rapprocher, recréer, « travailler avec ce qui traîne là »…). Bien qu'il soit foncièrement anti-intellectualiste, l'art de Christian Boltanski incarne néanmoins une proposition esthétique qu'il est possible de situer par rapport à quelques grands repères de la réflexion sur l'art, telle qu'elle est habituellement reçue depuis environ deux siècles dans notre ère culturelle. Essayons de résumer le propos à l'aide de quelques formules allusives. Alors que l'artiste classique était censé tourner son regard vers le haut (voir le motif de l'*élévation*, caractéristique du « sublime antique » : être attiré et subjugué par un objet absolu — de nature religieuse ou métaphysique : Dieu ou les Idées —, sentir son âme s'élever, se purifier, et à la limite fusionner avec cet objet absolu, dans une sorte d'extase mystique où le sujet rejoint l'objet de son fantasme…), les choses se présenteraient sous un jour différent pour l'artiste moderne, aux prises avec une nouvelle donne, renvoyant aux défis et aux chausse-trappes d'un monde réputé « postmétaphysique » (la perte de la totalité harmonieuse, la scission sujet / objet, ou encore le « sublime moderne », c'est-à-dire l'expérience de l'absence de fondement — l'abîme qui s'ouvre sous nos pas —, de la disproportion et de l'ambivalence, etc.[10]). Dans ces conditions inédites, l'artiste est censé découvrir les enjeux liés au fait qu'il ne peut plus prétendre être un traducteur des Idées ou du Divin, ce qui l'amènerait à assumer un nouveau statut, celui d'assembleur ou d'aménageur de mondes, travaillant à partir de matériaux ordinaires (sans que cela soit pour autant dévalorisant), nous aidant à « tenir » (et à trouver une place) dans un monde « incertain » et « sans garantie »… D'une certaine façon, l'artiste dit moderne est celui qui, d'un même mouvement, révèle la faille de notre monde, et nous permet (à condition que d'autres ne mettent pas les choses au pire) de nous maintenir tant bien que mal en suspension au-dessus du

9 Voir : Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches, Paris, Synthélabo, coll. Les Empêcheurs de penser en rond, 1996.

10 Le « sublime moderne » est un sublime qui se contredit, qui s'annule presque, en tout cas qui n'a rien de sublime dans le sens transcendant (et commun) du terme, étant donné qu'il nous enjoint de regarder et d'assumer notre pauvreté errante et vacillante.

vide ou de la béance, grâce à ces artefacts ou ces bouts de ficelles que sont les productions artistiques.

Dans le monde du fichage et de l'archivage (à des fins de contrôle), de l'emballage et de la publicité (marketing, merchandising, fétichisme de la marchandise…), de la traçabilité et de l'évaluation (management et société programmée), etc., Christian Boltanski s'efforce, comme il le dit, de mettre des morceaux de vie « en boîte », afin de les « protéger ». Ses fiches et ses archives, ses montages et ses compilations sont des tentatives, des procédés visant à perpétuer et à préserver — à extraire du maelström moderne —, à consigner et à sauvegarder tous ces faits menus, ces lambeaux d'existence, ces fragiles témoignages, ces indices de vies froissées et parfois concassées par l'histoire. Or, comme le suggérait déjà métaphoriquement Edgar Allan Poe (dans sa fameuse nouvelle intitulée précisément *Le Maelström*[11]), si l'on veut ne pas être englouti par le tourbillon, on a intérêt à faire le bon choix d'objet – trouver le bon support et s'y agripper de la façon qui convient. Même s'il ne s'agit évidemment pas de les considérer comme une fin en soi (« Je montre des objets renvoyant à une absence du sujet » [VP, p. 167]), Christian Boltanski sait que l'on ne peut pas s'en sortir sans prêter attention aux objets. Et c'est ici que nous pouvons reprendre, de façon plus intuitive, la distinction introduite ci-dessus à propos des deux types du sublime : le sublime antique, c'est *ce par rapport à quoi on ne peut pas résister*, autrement dit une grandeur fascinante et grisante, irrésistible, qui soulève l'âme et porte à réaliser son destin. Par contre, le sublime moderne, en un sens, c'est *ce qui nous résiste* — aussi bien l'autre que la chose —, à travers l'expérience répétée que nous faisons de la traversée des épreuves de la vie quotidienne (les jeux du désir, les altercations intimes, les assemblages d'objets, les aménagements bancals, les incartades à l'issue aléatoire, les maladresses et les pertes, etc.), ce qui nous fait éprouver le déséquilibre et la vulnérabilité, nous mettant du même coup en mouvement, à la recherche du bon support ou de la bonne rencontre ; selon ce dernier modèle, le drame ou la « pathologie », c'est de n'avoir pas renoncé à rejoindre l'objet absolu, ou encore de ne pas avoir fait son deuil de l'infini.

« Aux Puces, ce qui est très touchant, c'est qu'on trouve des ventes après décès avec tous les objets de quelqu'un. Tu as, posés par terre, sur la même couverture, un petit carnet, une boîte, une horloge un peu plus belle, etc., tout cela mis à égalité. Là encore, c'est le portrait de quelqu'un en absence, ce qui m'a beaucoup intéressé. Ce qui m'a intéressé aussi, c'est l'idée de "faire revivre" » (VP, p. 171). Une des caractéristiques de l'art de Christian Boltanski est de partir des objets ordinaires pour les charger de significations qui interrogent ou interpellent au sujet de notre rapport à la vie et à la mort, à la mémoire, à la disparition, à la présence et à l'absence, etc. Bien qu'il joue sur la relativité et la réversibilité des échelles (grand / petit, etc.), ainsi que sur le contraste entre pauvreté des moyens et dignité des effets visés, le plasticien n'use pas de ces distorsions, modulations, voire transfigurations et « éblouissements » (VP, p. 137) dans le but de fuir la réalité et de la remplacer par un simulacre, un ersatz ou un succédané. Si l'artiste utilise des objets « d'occasion », c'est pour les « faire revivre », y retrouver quelque chose de touchant et de palpitant, les restituer dans leur potentialité créatrice et prenante. À nouveau le parallèle s'impose avec le jeu, non seulement parce que ce dernier permet de s'affranchir jusqu'à un certain point de la réalité (ou de desserrer l'étreinte du « principe de réalité »),

11 In Histoires extraordinaires, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973.

mais aussi parce qu'il permet de se mouvoir dans un « espace de jeu » élargi ou enrichi, nous plaçant dans un rapport plus satisfaisant, plus intéressant avec les choses. « J'étais guidé par l'idée que la relation que l'art entretient avec nous est très proche de celle qu'ont les enfants avec les jouets. Ce qui est beau chez l'enfant, c'est qu'il transforme la réalité : tu lui donnes ce briquet et il va s'en servir comme d'un avion ! Il y a un lien avec la réalité et, en même temps, il y a une manière de s'en échapper et de raconter une histoire totalement différente. J'avais donc l'impression que l'art devait être comme ça : entretenir un lien avec la réalité mais en permettant au spectateur de se raconter des histoires, de voyager… » (VP, p. 151-152).

Christian Boltanski fait assurément partie des défenseurs de la réalité apparemment triviale. S'il ne regarde pas la réalité comme une fausse apparence, derrière laquelle il faudrait aller chercher une plus haute vérité (de nature idéelle ou théorique), il ne se contente pas non plus de recevoir le monde comme s'il s'agissait d'un bloc de réel qui s'imposerait à nous sur le mode de l'évidence objective. L'artiste plasticien prend les objets au niveau de leur concrétude, mais sans s'arrêter à leur être-là, à leur positivité éventuellement réifiée. Il ne suffit pas que les choses soient là. Encore faut-il qu'elles soient ouvertes, déployées, rendues vibrantes et intéressantes, ce qui suppose qu'elles soient reprises, récupérées et reconsidérées, reconnues plutôt que connues, recréées, etc. Stanley Cavell (s'inspirant de Wittgenstein et d'Emerson) exprime cela de la manière suivante : notre monde n'existe pas sur le mode d'une donnée objective ou d'un être-là, il a besoin d'être *constitué* grâce à des moyens culturels et symboliques. Si cette tâche est accomplie au premier chef par la créativité ordinaire (on pourrait ici renvoyer à des auteurs tels que Dewey ou Winnicott), il revient aussi à l'art d'établir des *possibilités de vie*, faute desquelles notre existence resterait désespérément morne et plate. L'activité artistique, au même titre que la créativité ordinaire, creuse la réalité afin de déployer le possible à partir de ce qui nous est donné (et avec quoi nous devons nous débrouiller). Sous cet angle, on peut trouver une affinité entre la question que pose l'art de Christian Boltanski — comment rendre les choses mémorables, émouvantes et intéressantes ? — et les enjeux d'une socio-anthropologie du jeu se réclamant d'approches mettant l'accent sur la créativité ordinaire et les conditions de l'intéressement (ou de l'habitation du monde).

Par son refus de regarder l'art comme quelque chose d'éthéré, prenant sa source dans le registre de l'inspiration et s'élevant comme par enchantement (c'est-à-dire sans l'aide de médiations et hors contexte social-historique) vers les hautes sphères de la sublimité, Christian Boltanski illustre enfin quelques tendances actuelles de la sociologie de l'art et de la culture. D'une part, ses descriptions de la manière dont il utilise les objets, notamment en vue de susciter de l'émotion et du recueillement — ce que l'on pourrait appeler les trucs et les accessoires de la croyance — peuvent être rapprochées du programme sociologique visant à *restituer les médiations* qui interviennent dans la production et la diffusion des œuvres artistiques. D'autre part, cette réflexion sur les « intermédiaires » (objets et agents divers) qui permettent d'envisager concrètement la création et les relations qui s'instaurent entre différents intervenants (non seulement l'artiste mais aussi le public, les fournisseurs, les galeristes, les critiques, etc.) peut être prolongée en direction d'une sociologie des « mondes de l'art », telle que la conçoit Howard Becker, c'est-à-dire une sociologie qui étudie l'activité artistique comme un travail, le métier d'artiste pouvant se voir appliquer les

mêmes catégories d'analyse que les autres professions[12]. Cette approche, pour désillusionnante qu'elle soit (du moins par rapport à une certaine mystique idéaliste ou romantique de l'artiste), nous procure une vision plus réaliste du fonctionnement des mondes de l'art et de la carrière d'artiste. En particulier, le créateur n'apparaît plus comme un personnage isolé et exceptionnel, s'appuyant quasi exclusivement sur son génie, son charisme ou ses dons. Non seulement le talent (à l'instar de n'importe quelle autre compétence) est quelque chose qui doit se travailler, mais en plus, quelle que soit l'étendue de ses qualités et de sa volonté (ou de sa persévérance), un artiste a très peu de chances de se faire reconnaître et de « réussir » s'il ne fait pas les bonnes rencontres (avec les personnes « qui comptent », c'est-à-dire qui sont pourvues en capitaux et qui disposent du pouvoir symbolique au sens de Bourdieu), s'il ne trouve pas les bonnes « connexions » (avec des pairs, des renforts, des adjuvants, des facilitateurs, des porteurs de projets, etc.), c'est-à-dire s'il ne mobilise pas les « chaînes de coopération » (pour parler comme Becker) qui donnent au travail artistique son caractère collectif et situé. ■

12 Howard S. Becker, Les mondes de l'art, Paris, Flammarion, 1988, rééd. coll. Champs, 2006 (traduit de l'américain; éd. orig.: 1982).

Parmi les thèmes de recherche de Jean-Pierre Delchambre: le développement d'une socio-anthropologie des mondes contemporains basée sur la catégorie du jeu. Voir la revue électronique *Les Cahiers Jeu & symbolique* (accessible en ligne à l'adresse suivante: < http://centres.fusl.ac.be/ces/ >).