



HAL
open science

LA VIE DU CADAVRE DANS LES ARTS VISUELS CONTEMPORAINS

Sylvia Girel, Izima Kaoru

► **To cite this version:**

Sylvia Girel, Izima Kaoru. LA VIE DU CADAVRE DANS LES ARTS VISUELS CONTEMPORAINS. [Rapport de recherche] ANR. 2011. <halshs-01743845v2>

HAL Id: halshs-01743845

<https://shs.hal.science/halshs-01743845v2>

Submitted on 10 Nov 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

**LA VIE DU CADAVRE
DANS LES ARTS VISUELS CONTEMPORAINS**

SYLVIA GIREL



Izima Kaoru, Igawa Haruka wears Dolce Gabbana, 2003

**LA VIE DU CADAVRE
DANS LES ARTS VISUELS CONTEMPORAINS**

SYLVIA GIREL

NOTA

Tous les sites Internet mentionnés en note de bas de page ont été consultés au cours de la recherche et vérifiés en mai 2011.

Je remercie tous ceux qui directement ou indirectement, par leurs recherches, m'ont indiqués des noms d'artistes, des exemples d'œuvres : Pierre Mercklé, Anna Guillo, Annabelle O. Boissier, Qian He.

« Mais la mort d'un être aimé ne déploie pas toute son horreur à la première heure, parce que d'abord le temps continue à se dérouler [...] nous n'éprouvons cette perte de toutes les heures qu'au gré des circonstances, et pour cette raison ce n'est souvent que bien plus tard que notre sensibilité, qui semblait au début la supporter avec une certaine indifférence, y réagit vraiment. »

Georg Simmel, *Le Conflit*, Paris, Circé, 1995, p. 148-149.

« Tu sais Maman, quand on est mort, c'est pour toute la vie. » Eva, 4 ans, 2008.

« Maman, ça veut dire quoi "on meurt" ? » Lyla, 3 ans, 2011

Si nous ne savons pas toujours pourquoi nous choisissons de travailler sur tel ou tel sujet, au-delà de l'intérêt qu'il présente dans la discipline ou en termes d'actualité, c'est peut-être aussi parce qu'il n'est pas toujours aisé de retracer le cheminement de pensée qui nous a conduit à nous y intéresser au point de l'investir comme objet d'étude. C'est aussi probablement parce que notre mémoire, si fidèle soit-elle, se plaît à nous jouer des tours, parce qu'elle se construit, se déconstruit et se reconstruit au gré des événements qui jalonnent notre vie. C'est enfin parce que notre vie de chercheur et notre vie privée sont, sans qu'on y prête toujours beaucoup d'attention, très liées.

Pourquoi avoir choisi de travailler sur la mort et le cadavre dans l'art contemporain ?

J'ai toujours pensé être venue à ces recherches, via la question du traitement du corps dans l'art, à la suite d'échanges avec des collègues travaillant sur des questions proches, et plus concrètement je datais de 2004/2005 le début de mes investigations lorsqu'avec des collègues (Christine Détrez, Mary Leontsini, Pierre Mercklé, Anne Simon, Fabienne Soldini) nous avons proposé un projet collectif et décroché un financement dans le cadre du premier appel d'offres de l'Agence nationale de la recherche. C'était, me semblait-il, le point de départ de cet intérêt pour le sujet. Je m'apercevrai en me plongeant dans mes archives pour entreprendre la rédaction de ce rapport qu'en fait, en retrouvant des notes de travail, que c'est dès 2001 que j'ai commencé à écrire et projeté un jour de faire une recherche sur la mort.

2001... l'année du décès de mon père.

SOMMAIRE

NOTA	3
SOMMAIRE.....	5
INTRODUCTION : REGARDS CONTEMPORAINS SUR LA MORT ET LES CADAVRES.....	8
Le rapport à la mort et aux morts, entre distance et proximité, une question d'ordres de réalité	16
La mort aujourd'hui, paradoxes et variabilités	27
De la mort au corps, la question du cadavre	32
L'ART ET LA MORT DANS L'ART CONTEMPORAIN, VERS UNE NOUVELLE VISIBILITE DE LA MORT ET DES CADAVRES	39
Des cadavres comme objet d'exposition aux cadavres comme œuvre d'art.....	39
Quand l'artiste se met à (la) mort	47
Différents supports pour différentes morts.....	54
Photographies.....	54
Vidéos.....	59
Installations, objets et sculpture hyperréaliste.....	65
Performances.....	70
L'éventail des morts possibles.....	74
Des morts ordinaires aux morts spectaculaires	85
Profils sociaux et âges de la vie	91
LE CADAVRE ET LES « COMPOSANTS » DE LA MORT COMME MATERIAUX DE CREATION.....	113
Permanence du thème versus variabilité des manières de le traiter.....	113
La question des matériaux humaine : une question artistique, un problème sociologique.....	117
Le cadavre dans tous ses états et sous toutes ses formes.....	119
LES PARADOXES DES INTENTIONS CREATRICES ET DES EXPERIENCES RECEPTIVES	128
Montrer la mort pour parler de la vie.....	128
Les effets esthétiques et esthésiques produits, apprécier ce que l'on n'aime pas voir mais que l'on vient regarder	130
La question des limites, de l'acceptable à l'intolérable.....	135
CONCLUSION : VERS D'AUTRES RAPPORTS A LA MORT ET AU CADAVRE	141
BIBLIOGRAPHIE, WEBOGRAPHIE, SOURCES.....	153
Ouvrages, revues, articles.....	153
Sites bibliographiques.....	158
Documents, reportages télévisés	158
Radio	158
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	159

« Je ne sais pas comment mourir et [assez long silence] je n'aimerais pas mourir. Dois-je mourir contre ma volonté ? »

James Lee Byars, *Deadline*, catalogue de l'exposition, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 2009, p. 78.

INTRODUCTION : REGARDS CONTEMPORAINS SUR LA MORT ET LES CADAVRES

« À la télé, on regarde de la violence, on regarde de la mort, et tout de suite après, on continue à vivre. On a une propension à digérer la violence qui est absolument incroyable. » Éric Pougeau, interview, galerie Alain Le Gaillard, http://www.alainlegaillard.com/artistes_liste.asp

Plus de 4 000 sur la route, trois au journal télévisé, un dans un roman, trois à la Une d'un quotidien, des morceaux de quelques uns étalés au sol sur la couverture d'un magazine, quelques-uns dans une série télévisée, un annoncé au téléphone, un autre par mail... Assez nombreux finalement, réels ou fictifs, et ce décompte pourrait être quotidien... C'est ainsi, plus de soixante millions de personnes qui meurent chaque année dans les circonstances les plus diverses ou à l'occasion de catastrophes et événements très différents (les nouvelles technologies et Internet nous permettent d'ailleurs d'en tenir un décompte assez précis¹). Pourtant et dans un même temps on entend que la réalité de la mort n'a jamais été aussi éloignée de nos vies quotidiennes privées. Tabous, cachés, tus, occultés, la mort et les morts n'ont plus droit de cité : il faut « gommer la mort dans la vie, la gommer de la vie durant toute l'existence, et la supprimer à la fin : en finir avant que l'existence ne se termine, avant que le corps ne commence de mourir. [...] La mort est niée en tant que mal horrible et vertigineux, en tant que figure du pourrissement, de la décomposition du cadavre² ». Faire disparaître « la disparition », la vraie, celle qui nous touche au plus près, quand dans un même temps le « spectacle de la mort violente déferle sur nous à travers les médias – meurtres, famines, guerres, catastrophes naturelles ou tragédie accidentelle³ », à travers les œuvres d'arts et la culture tous domaines confondus (des plus savants théâtre et art contemporains, aux plus populaires séries télévisées et émissions de télé-réalité⁴), via Internet aussi et les nouvelles technologies⁵, rendant la mort, les morts omniprésents visuellement,

¹ Plusieurs compteurs sont disponibles sur Internet et qui tiennent à jour les taux de mortalité selon les causes de la mort, les pays... On peut citer celui de Planetscope (<http://www.planetscope.com/demographie-urbanisme/mortalite>).

² Baudry P., Jeudy H.-P., *Le Deuil impossible*, Paris, Eshel, 2001, p. 40 et 69.

³ *L'Image de la mort. Aux limites de la fiction : l'exposition du cadavre*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1994, p. 14.

⁴ *Le Jeu de la mort*, mercredi 17 mars 2010. L'émission donnera lieu à des débats et un livre sera publié Christophe Nick, Michel Eltchaninoff, *L'Expérience extrême*, Paris, Don Quichotte, 2010.

virtuellement. Curieux paradoxe, de voir une forme d'engouement, pour un sujet à propos duquel ce qui revient le plus souvent en termes de discours et de représentations c'est l'idée de tabou, de déni : interdit d'en parler, refus de voir⁶. « Notre société, pourtant mortifère, rejette la mort. Et si la mort escamotée c'est la mort ailleurs, hors langage, hors nature, hors-chez-soi, le défunt à son tour, obéit au même principe de déplacement-évacuation : il est obscène et proscrit en trop et de trop⁷ ». De fait si l'on considère tous ces morts qui alimentent les discours⁸ et images publics, médiatiques, qui peuplent les écrits littéraires, journalistiques, au travers de présentations et représentations de faits réels, de fictions, de créations, toujours plus nombreuses à nous les montrer et particulièrement ces dernières années, c'est alors un tabou assez paradoxal, un déni assez ciblé qui sont donnés à analyser. Un tabou que l'on se plaît d'ailleurs à penser contemporain, quand il se révèle, sous des formes différentes certes, avoir toujours été présent : « Louis-Vincent Thomas a montré que le tabou de la mort n'est pas une invention récente, qu'il est universel et présent dans des sociétés ou des époques que nous serions tentés d'idéaliser en projetant sur elles le fantasme proprement moderne d'une "naturalité" perdue du rapport à la mort⁹. » Plus que l'attitude historiquement et socialement ancrée, c'est donc peut-être l'usage systématique de ces concepts et cette association « mécanique » entre mort, déni et tabou, dans les écrits et discours de toutes sortes, qui sont assez récents : on observerait la qualification par ces concepts d'une manière de se comporter face à la mort, aux morts qui renvoie sur le fonds à une attitude, différemment qualifiée selon les contextes et les époques, les cultures et les populations, mais historiquement universelle et au final assez semblable dans son apparente diversité.

⁵ On pensera aux débats actuels des « snuff movies », des « happy slapping ».

⁶ Un mot de mise en garde pour préciser qu'il sera question dans cet ouvrage de nos sociétés occidentales contemporaines et précisément celles pour lesquelles on observe ce processus de rejet progressif de la mort et du cadavre, et non de toutes les sociétés, car à cet égard selon le contexte historique, culturel, religieux, on observe des attitudes très contrastées, voir par ex. *L'Art de mourir. Traditions religieuses et spiritualité humaniste face à la mort aujourd'hui*, Paris, Robert Laffont 1997, et les ouvrages de Louis-Vincent Thomas pour la diversité et variété des manières de composer avec la mort selon les sociétés.

⁷ Thomas L.-V., *La Mort*, Paris, Puf, Que sais-je, 2003, p. 68.

⁸ Pour certaines générations, dans certains milieux sociaux ou ruraux, ou certaines familles, les morts (au travers des faits divers, de la rubrique nécrologique de la presse locale entre autres) occupent les discussions quotidiennes. Une recherche sur la présence et l'absence, l'usage du mot mort dans les discours quotidiens à la manière dont Jean-Blaise Grize a conduit son étude dans *Logique et langage* (Paris, Ophrys, 1990) serait aussi intéressante qu'instructive et notamment avec sa notion de préconstruits culturels (« De quoi s'agit-il ? Je pourrais dire, de façon imagée, du dépôt que les représentations sociales laissent dans la langue », « Logiques naturelle et représentations sociales Invited lecture presented at the 1st International Conference on Social Representations, Ravello, Italy, 1992, http://www.psych.lse.ac.uk/psr/PSR1993/2_1993Grize.pdf).

⁹ Baudry P., Jeudy H.-P., *Le Deuil impossible*, Paris, Eshel, 2001, p. 35.

Concrètement on observe d'un côté une prégnance et une prévalence de l'idée de notre rapport à la mort comme difficile, du corps cadavre comme « problème » et ce, dans le cadre de nos vies privées et personnelles, idée largement relayées par les recherches des spécialistes (le « sens commun savant » rejoignant ici le « sens commun ordinaire ») ; et de l'autre côté on observe de manière tout aussi concrète une sorte d'engouement, d'intérêt, à tout le moins une visibilité et donc une « regardabilité » démultipliées de la mort, des corps morts, à tout le moins de certains, par média interposé et ce dans les domaines de connaissances et d'expression les plus variés : « Il y a naturellement [...] une apparence de visibilité de la mort. On meurt beaucoup dans les médias, avec les films, les séries télévisées, les jeux vidéo. On scénarise par ailleurs les morts des personnalités Jean-Paul II, Diana, etc. On n'hésite pas non plus, dans les journaux télévisés et les reportages à montrer la mort des étrangers. Cela ne choque personne, s'il s'agit de terroristes irakiens ou de victimes lointaines d'un tsunami, que l'on nous projette des cadavres sanglants répandus au soleil. Mais la mort quotidienne, celle qui nous concerne, on ne la montre quasiment jamais. Qui se souvient avoir vu, le cadavre d'une grand-mère française, d'un père décédé d'une crise cardiaque dans les médias ? Nous avons donc une perte de visibilité de la mort, en tout cas de la vraie mort¹⁰. »

Tabou, déni, face à la mort « des nôtres », s'accompagnerait ainsi d'une forme de déréalisation de la mort « des autres », notion qui elle aussi serait contemporaine. La question se pose de savoir si ce n'est pas, ici aussi, une manière de qualifier une attitude inhérente à la peur, à l'effroi d'un phénomène aussi radical qu'extra « ordinaire » ? Car il faut bien admettre que si dans un processus intellectuel on cherchait à redonner la « texture du réel » à tous ces morts que nous côtoyons malgré nous quotidiennement, à les éprouver au travers de la disparition, de la finitude et de la destruction physique des corps - avec la souffrance qui s'en accompagne et comme on le fait spontanément pour nos proches disparus -, l'idée d'un difficile rapport à la mort est inévitable : hors de la fiction et d'une forme de « déréalisation », il est simplement insupportable d'éprouver tous ces morts et l'on se surprend à esquiver le fait même d'y penser¹¹.

¹⁰ Michaud-Nérard F., « Parler de la mort en 2007. Les nouvelles demandes des familles », *Études sur la mort* 2008/2, n° 134, p. 108.

¹¹ Voir Le Coz P., *Le Médecin et la mort, approches éthique et philosophique*, Paris, éditions Vuibert, mars 2006. L'ouvrage aborde la question du déni, et montre que plus que la mort c'est la souffrance liée à celle-ci que nous refoulons aujourd'hui, le déni n'étant pas un phénomène contemporain et nouveau, sinon dans les formes qu'il prend.

Ce processus au long cours propre à certaines sociétés, la nôtre entre autres et qui montre comment la mort et les morts après avoir été un « objet » d'exposition et d'attraction attirant les foules est devenu obscène au nom de l'éthique¹², qui amène à ne pas vouloir voir, à l'idée d'escamotage du mot, du mort, pour « raison sociale », on en trouve l'expression aussi au travers d'une moindre présence de la famille lors de la mise en bière, d'une multiplication des cérémonies dans la stricte intimité familiale, une manière de ne pas montrer publiquement ses morts ni la douleur qui accompagne leur décès, ce dont témoigne cette jeune femme : « En 3 ans j'ai perdu mon père, ma mère, mon frère et ma grand-mère... J'ai dû affronter les regards de pitié... Encore aujourd'hui je cache mes morts [...] et ça, c'est à cause de la société, de cette vision qu'on a de la mort¹³. » Mais c'est en parallèle un autre processus que l'on peut décrire et qui a vu les morts envahir le monde des images amenant à s'interroger pour savoir si c'est simplement un effet de la démultiplication des supports de diffusion en termes d'images, et en regard d'époques où l'on ne pouvait montrer la mort et les cadavres qu'au travers d'un répertoire de supports assez limités (dessin, peinture, gravures), ou si au delà de cet effet, on montre réellement et proportionnellement plus la mort, plus de morts, mais alors quel(le)s morts ?

Corps inanimés, abîmés, trépas photographiés, filmés, ce que nous ne voudrions pas voir se donne finalement à regarder quotidiennement, de manière spectaculaire et/ou très ordinaire, parfois de manière pour le moins inattendue. Les images de ce lugeur qui en 2010 a heurté un poteau de plein fouet et dont l'accident mortel a défilé en boucle jusqu'au journal des sports de France 3, comme si la saisie « en direct » de cette mort-là faisait en elle-même sens en témoignent, la spectacularisation et l'effet de déréalisation produits sont ici frappants car si l'on diffuse des morts « en direct » à des fins de dénonciation (d'un massacre, d'un attentat...), à des fins de réaction (lors d'une catastrophe, de guerres civiles...), à des fins de compassion (famine, maladie...), à des fins historiques (pour des personnalités), à quoi peut-il bien servir de montrer cette mort-là en direct et dans son processus de réalisation (et non de s'en tenir à la relater) ? Le motif supposé, c'était le premier décès lors d'un entraînement officiel aux JO, paraît assez peu justifié face à l'épreuve imposée au spectateur : voir mourir quelqu'un en direct. Si dans la vie courante nous pouvons bien malgré nous et de manière assez exceptionnelle être confrontés au même type de mort, la diffusion de masse *via* la télévision produit ici une forme de « surabondance » qui « a

¹² Voir notamment les travaux de Bertherat B., *Paris dernier voyage : histoire des pompes funèbres (XIXe-XXe siècles)* avec Christian Chevandier, Paris, La Découverte, 2008.

¹³ Source : « Le vécu et la perception du deuil et des obsèques », CREDOC/Comité inter filière funéraire (CIF) enquête conduite par Olivier Martin, sous la direction de Jean-Pierre Loisel, avec la collaboration de Nicolas Fauconnier, novembre 1999, <http://www.obseques-liberte.com/menus/menu031.html>.

moins pour effet de nous conscientiser que de nous anesthésier»¹⁴. Cela signale un pas de plus franchi dans ce processus qui vise montrer ce qui jusqu'alors ne l'était pas, sauf à être articulé autour d'un objectif et d'une fin explicite et justifiée, la mort de quelqu'un en train de se réaliser diffusée et médiatisée à grande échelle et au tout public¹⁵.

On observe d'ailleurs que c'est aussi souvent avec des mises en scène surdéterminées et « sensationnalistes », ou à l'inverse - mais l'effet produit est le même - une absence totale de mise en scène - qui joue sur un réalisme brut -, que les morts (les autres et non les nôtres) nous sont données à voir contrastant avec les efforts déployés dans nos vies privées pour rendre nos morts, les « vrais » (c'est-à-dire ceux qui nous touchent au plus près) présentables et regardables. A ce sujet, les développements de la thanatopraxie et de l'esthétique mortuaire¹⁶ en témoignent, on veut bien voir le corps d'un proche mort mais il faut qu'il soit « beau à voir » : « La thanatopraxie s'avère donc être aujourd'hui la seule réponse technique possible proposée aux familles endeuillées lorsque celles-ci désirent revoir une dernière fois le corps de leur proche purgé des stigmates inesthétiques et dénaturants de la thanatomorphose ou de la mort accidentelle¹⁷ ».

Le problème est donc posé, certaines morts sont regardables et d'autres non, et il paraît intéressant de mettre en regard ces deux processus (disparition ici, démultiplication là) et de s'interroger au travers d'un détour par l'art (comme monde producteur d'images) sur les paradoxes qui émergent autour de cette question du rapport contemporain à la mort et au cadavre, dans une perspective qui ne s'articule pas seulement autour des concepts de tabou et de dénis (largement analysés) et afin de proposer un

¹⁴ *L'Image de la mort. Aux limites de la fiction : l'exposition du cadavre*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1994, p. 14.

¹⁵ Si les morts en train d'advenir, filmées et montrées en direct, le sont généralement au regard de l'une des fins citées, des médias d'information ciblés, on peut s'étonner de « l'indifférence à la souffrance qui s'auto-engendre » (Marzano M.) en diffusant dans un journal des sports, eu égard à son jeune public, quelqu'un en train de mourir et particulièrement avec ce type d'accident qui porte visuellement atteinte au corps (le cas est différent avec un accident de Formule 1, par exemple celui de Senna où c'est la voiture quoi est filmée dans le processus qui conduit à la mort et son corps lorsqu'il est montré est celui d'un mort).

¹⁶ Si la thanatopraxie s'est justifiée longtemps par une préservation sanitaire des corps, par un souci « hygiéniste », on voit depuis quelques années que la dimension esthétique y est très forte, et qu'il s'agit surtout de présenter des morts ayant l'apparence de vivants, la stabilisation autour de traits et de conventions esthétiques transmises et partagées produisant une forme d'uniformité des visages et des « expressions » des défunts.

¹⁷ Lemonnier M., « Un cadavre, des gestes et des techniques », *Thanatopractrice/Docteur en ethnologie, communication au colloque Rencontre autour du cadavre*, Groupement d'anthropologie et d'archéologie funéraire, Marseille, 16 et 17 décembre 2010.

autre regard et d'autres connaissances que celles produites jusqu'alors par les nombreux écrits, articles de revues spécialisées¹⁸, colloques toutes disciplines confondues.

Si les morts, comme matérialité de la mort, ont déserté l'espace de nos vies quotidiennes et privées, une partie de l'espace public, ils ont bien dans un même temps réinvesti différemment l'espace public et particulièrement les mondes médiatiques et artistiques, et « de divertissement ». L'art contemporain de ce point de vue est exemplaire, et si la mort et les cadavres ont toujours fait figure de thèmes récurrents dans l'histoire de l'art et de ses différents courants, les dernières décennies montrent que la récurrence est devenue omniprésence et qu'un certain nombre de paliers ont été franchis. On peut dès lors se demander pourquoi ce thème revient-il avec autant de force aujourd'hui et dans l'art (pas seulement dans les arts visuels d'ailleurs mais dans toutes les formes de création) ? Et s'interroger : la visite des musées et galeries a-t-elle remplacé la visite dominicale des morgues, les veillées funèbres au domicile du défunt que l'on voit plus guère aujourd'hui ? L'art servirait-il d'exutoire, nous évitant le contact direct avec la mort et les morts, tout en nous permettant de nous confronter mais indirectement et autrement ?

À l'appui d'un corpus d'œuvres et d'un panel d'artistes¹⁹ traitant de la mort et du cadavre, des recherches en sciences humaines et sociales sur ces mêmes thèmes, la réflexion proposée se veut à la croisée des disciplines cherchant à élargir et renouveler les connaissances sur le sujet, à explorer ce qu'est la mort à partir d'une diversité de point de vue et mettant en avant l'ambivalence de la perception du cadavre selon les contextes et les usages qui en sont faits, les présentations et représentations qui en sont données. L'art contemporain se présente comme une entrée possible, les œuvres des artistes comme autant de clés de lecture pour comprendre un phénomène qui sera toujours pour une part un mystère, mais qui constitue un fait socialement construit et l'objet d'une expérience sociale et esthétique – dans le sens artistique et anthropologique.

¹⁸ *Frontières* (revue québécoise : <http://www.frontieres.uqam.ca>), *Études sur la mort* (revue de la société de thanatologie, <http://www.cairn.info/revue-etudes-sur-la-mort.htm>, articles accessibles en ligne).

¹⁹ Certains artistes par l'ampleur ou la singularité de leur travail sur la mort et le cadavre feront l'objet d'une analyse et de commentaires plus détaillés de leur production artistique, des éléments de leur parcours biographique seront indiqués, il est certain que ce serait tout aussi intéressant de le faire pour chacun de ceux cités et dans une perspective de biographie compréhensive, de proposer une anthologie des artistes contemporains travaillant sur l'art et la mort des années 80 à aujourd'hui, mais l'envergure d'un tel projet, dépasse le cadre de cet ouvrage et nécessiterait alors d'être pensé et mis en œuvre dans le cadre d'un collectif de chercheur.

La première partie, introductive, propose, après les nombreuses études et recherches sur le sujet d'aborder sous un angle cumulatif et exploratoire cette question de la mort et du cadavre, en essayant de dépasser des approches plus souvent antinomiques (déli *versus* acception, bonne mort *versus* mauvaise mort, mort ritualisée *versus* mort désocialisée) que complémentaires, pour montrer qu'à la diversité des morts (dans le sens des manières possibles de mourir) et des morts (dans le sens des types de cadavres envisageables) correspondent autant de manières de construire le sens de la mort, autant de manières de composer avec les corps, de les considérer, de les appréhender et de les « supporter ». Car s'il est convenu de dire que la mort fait l'objet de déni, que le cadavre est plus que jamais escamoté, relégué dans des espaces spatiaux et sociaux professionnalisés et médicalisés qui lui sont réservés, encore faut-il pour soutenir cette thèse préciser de quelle mort et de quels cadavres il est question, encore faut-il situer le point de vue à partir duquel on se place pour en parler. Ce sont bien certaines morts et non toutes les morts qui sont taboues, pour certaines personnes et dans certains cadres elles ne le sont pas. Au travers d'un panorama qui déploie différents angles de vue, l'enjeu est alors dans cette première partie de mettre à jour et au jour la complexité de ce qui se joue aujourd'hui au niveau individuel et collectif face à la mort et de montrer que notre appréhension (dans les deux sens du terme) de celle-ci se décline, se construit et se diversifie selon les contextes (spatiaux, sociaux, temporels et culturel

s) et qu'ainsi loin d'être identifiable et uniforme, on observe une diversité des attitudes, des discours, des pratiques et des représentations.

La deuxième partie, à partir de l'idée que « l'artiste traduit [...] dans un langage qui lui est propre et qui se différencie radicalement de l'expression, une vision du monde, partagée ou partageable par l'ensemble de la société dans laquelle il vit²⁰ » propose, sur la base d'un corpus d'œuvres de créateurs contemporains qui composent directement avec la mort comme thème et parfois même comme matière première, de voir ce que l'art peut nous apprendre sur le sujet, ce qu'il peut nous montrer et ce qui ne peut (ou ne doit plus) l'être. En effet, si la première partie montre comment nous composons aujourd'hui avec nos morts, ce que nous en savons, il est intéressant de voir comment au cours des dernières années on a pu observer à la fois une démultiplication des artistes s'intéressant à cette thématique, une diversification des manières de la traiter au travers d'œuvres plus que jamais innovantes et inédites, franchissant parfois les limites de l'acceptable et du supportable, nous mettant face à des créations qui, au-delà de leur intérêt

²⁰ Sauvageot A., *Voir et savoirs*, Paris, PUF, 1994, p. 28.

artistique et esthétique, peuvent aussi servir d'analyseurs dans le cadre d'une étude de portée plus générale sur notre rapport social à la mort et au cadavre aujourd'hui.

Enfin, une troisième partie, porte plus précisément sur deux études de cas, consacrées à des artistes contemporains (Andres Serrano, Teresa Margolles) dont le travail plastique très différent mais largement reconnu et médiatisé dans les mondes de l'art, est centré sur le cadavre et illustre un certain nombre de paradoxes face à la question du réalisme et des effets esthétiques et esthésiques produits aujourd'hui par ces œuvres.

La conclusion, en reprenant les résultats marquants de l'ensemble de la recherche conduite, engage à une mise en perspective et propose une réflexion à l'appui de quelques phénomènes récents, prolongeant les analyses tout en interrogeant l'actualité et le devenir de notre rapport à la mort, à nos morts, à la question du corps vivant puis mort.

« Notre culture a perdu le sens de la mort, aussi peut-elle tuer mentalement et physiquement tout en croyant établir le plus créatif des ordres possibles. » Robert Smithson, *A sedimentation of the Mind : Earth Projects*, Artforum, 1968.

Le rapport à la mort et aux morts, entre distance et proximité, une question d'ordres de réalité

Pour introduire cette partie, c'est à Durkheim que j'emprunterai la citation suivante : « Comme le mot de suicide revient sans cesse dans le cours de la conversation, on pourrait croire que le sens en est connu de tout le monde et qu'il est superflu de le définir. Mais, en réalité, les mots de la langue usuelle, comme les concepts qu'ils expriment, sont toujours ambigus et le savant qui les emploierait tels qu'il les reçoit de l'usage et sans leur faire subir d'autres élaborations s'exposerait aux plus graves confusions. Non seulement la compréhension en est si peu circonscrite qu'elle varie d'un cas à l'autre suivant les besoins du discours, mais encore, comme la classification dont ils sont le produit ne procède pas d'une analyse méthodique [...] il arrive sans cesse que des catégories de faits très disparates sont réunies indistinctement sous une même rubrique²¹ ». On peut ici aisément substituer à « suicide » le mot « mort » pour mettre en avant le premier problème qui se pose à qui entreprend une recherche sur le sujet. Si tout un chacun, et dès le plus jeune âge, se fait une certaine idée du mot et représentation du concept de « mort », si le terme est d'usage courant, il faut bien convenir que les dictionnaires proposent pour ce seul terme non pas une mais des définitions et que nous prenons rarement la peine de préciser celle que nous retenons, si bien que finalement lorsque nous échangeons, lisons nos contemporains, tout concourt à laisser croire que c'est bien à la même définition du mot que nous nous référons, comme s'il était au final évident qu'une définition commune et partagée prévalait. C'est pourtant une forme d'impensé ou de biais qui émerge, les significations du mot étant en fait plurielles, stables pour une part, fluctuantes pour une autre, et dès qu'il s'agit de donner une définition précise, ce qu'implique une recherche, on se rend rapidement compte que notre connaissance est en fait limitée, que notre usage du mot est assez vague, sauf à être rapporté à un vécu et aux expériences (qu'elles soient personnelles, par personnes ou par média interposés) que l'on en a eues. Les lectures visant à cerner le sujet, à repérer les différents types de connaissances produits, pour mieux construire l'objet, ouvrent, comme c'est bien souvent le cas en sociologie, et si l'on cherche à « ancrer » sa théorie²², la voie à tout un ensemble de questions, de réflexions, auxquelles il faut se confronter avant même

²¹ *Le Suicide*, Paris, Puf, 2004, p. 5

²² En référence à Glaser B., Strauss A., *La Découverte de la théorie ancrée*, Paris, La Découverte, 2010.

d'enquêter. Dès lors en parallèle à l'enquête sur les œuvres et les artistes, sur l'art contemporain c'est un travail de recherche sur les très nombreuses études sur la mort et les morts, particulièrement les plus récentes, qui a nourri le socle de ce travail. L'ensemble des textes qui figure en bibliographie, relève de disciplines différentes (sociologie, histoire, anthropologie... mais aussi psychologie, médecine, droit, bioéthique...), des textes parfois très pointus et spécialisés, mais tout autant que des textes de vulgarisation ou extraits de magazines²³. L'enjeu étant bien de saisir la diversité des savoirs et des points de vue sans chercher à les hiérarchiser des plus au moins pertinents, des plus ou moins savants, et afin d'aborder ensuite le travail des artistes avec à l'esprit la variabilité des manières de penser et d'évoquer la mort.

Comment les ouvrages et articles sur la mort en parlent-ils ? Et que nous apprennent-ils ? S'il est impossible de faire une synthèse de l'ensemble des écrits, trop nombreux, trop différents, essayons de faire ressortir certains résultats, de poser certaines questions, afin d'ancrer la réflexion et d'aborder les œuvres de création en regard, au regard aussi, de ce qui aujourd'hui se dit et s'écrit sur le sujet.

Très nombreux, les différents écrits peuvent être organisés suivant les disciplines, aucune ne se soustrait à l'analyse du sujet mais on repère que le thème est plus présent, récurrent au sein de certaines – anthropologie, sociologie, démographie, histoire, psychologie, psychanalyse, droit, sciences médicales, bioéthique, philosophie – et plus marginal dans d'autres qui pourraient pourtant apporter un éclairage différent, innovant – on pensera par exemple à l'économie et du fait que la mort a aujourd'hui aussi différents marchés (des plus légaux liés aux obsèques, aux plus illégaux comme les trafics d'organes), aux sciences de l'information et de la communication (parce que les images de morts auraient envahi le monde des médias²⁴) ou encore aux sciences des religions face aux débats contemporains sur certaines morts. Ces écrits peuvent ensuite et au sein de chaque discipline être répertoriés selon

²³ À titre d'exemple : « Après la vie, les métiers de la mort : tradition, croyances, cimetières, bourreaux... », *Nos Ancêtres. Vie et Métiers*, n° 39, septembre-octobre 2009 ; « La mort : la comprendre, la vivre, la vaincre », *Sciences et vie, hors-série*, septembre 2009 ; « Un métier qui effraie et fascine : médecin des morts », *VSD*, n° 1647, 18 au 24 mars 2009 ; « Que sait-on vraiment sur la vie après la mort », *Ca m'intéresse*, n°362, avril 2011.

²⁴ Nombreuses sont les recherches sur la violence des images, sur la violence à la télévision mais moins nombreuses sont celles sur les différentes présentations et représentations des corps morts en tant que tels dans les médias en général, voir la journée d'étude et le dossier à paraître : « Re-présentations non-fictionnelles de la mort dans les médias, IUFM de Lyon, 25 au 26 mars 2010 ; « Annoncer la mort. Modalités de la re-présentation de la mort dans les médias d'information », *Questions de communication*, n° 19.

les angles d'approche par lesquels la mort, les morts, sont abordés, au-delà de ce que chaque discipline apporte de spécifique en fonction de ses enjeux propres (la sociologie s'intéressant à la dimension sociale, aux représentations et pratiques collectives, la psychologie à l'individu et son psychisme, la médecine à la question du corps, etc.), on peut repérer les écrits qui focalisent leur intérêt sur la mort en général et d'autre part ceux qui s'intéresseront à un type de mort en particulier (reviennent alors les suicides, les morts collectives²⁵, la mort des enfants...), à un type d'événement lié à la mort (le deuil par exemple) ou à un type de lieu (cimetière, morgue, pompes funèbres). Certains écrits sont scientifiques et à vocation scientifique ou professionnelle (c'est particulièrement le cas pour le droit²⁶ et les sciences médicales²⁷, plus généralement pour les autres disciplines ce sont des actes de colloques²⁸, des articles de revues spécialisées²⁹ qui sont produits), d'autres sont scientifiques mais avec une vocation plus pédagogique et s'adresse à un public élargi³⁰, d'autre encore sont clairement dans une logique de vulgarisation et de diffusion au tout public mais rédigés par des professionnels dans un style et une présentation accessibles, l'enjeu étant de diffuser des savoirs et connaissances acquises dans les mondes scientifiques auprès du sens commun³¹. La dernière catégorie, correspond aux très nombreux témoignages toutes disciplines et domaines confondus, ils portent sur une expérience personnelle, professionnelle³², religieuse... se côtoient dans cette catégorie des écrits très précieux parce qu'inédits et portant sur ce qui est plus souvent de l'ordre du « non-dit³³ » et d'autres improbables, plus mystiques. Ce que l'on observe ces dernières années concernant les écrits sur la mort

²⁵ Voir entre autres les travaux d'Abram de Swaan sur les massacres, de Gaëlle Clavendier, sur les morts collectives.

²⁶ Voir *Séminaire d'actualité de droit médical. Le respect du corps humain pendant la vie et après la mort*, dir. Duguet A.-M., Les études hospitalières, Paris, 2005.

²⁷ Voir *Face aux fins de vies et à la mort. Éthique, sociétés et pratiques professionnelles*, dir. Hirsch, Paris, Vuibert, 2008.

²⁸ Voir par exemple *Disposer de la vie. Disposer de la mort*, Les entretiens d'Auxerre sous la direction de M. Wieviorka, Paris, édition de l'Aube, 2006.

²⁹ Voir *Études sur la mort* (revue de la société de thanatologie, <http://www.cairn.info/revue-etudes-sur-la-mort.htm>, articles accessibles en ligne).

³⁰ Voir par exemple Courtois M., *Les Mots de la mort*, Paris, Belin, 1991.

³¹ Voir *Le Grand livre de la mort à l'usage des vivants* (sous la direction de Hanus M., Guetny J.-P., Berchoud J., Satet P.), Paris, Albin Michel, 2007 ou encore Vovelle M., *L'Heure du grand passage*, Paris, Découvertes Gallimard, 1993.

³² L'ouvrage de Guienne V., *Sauver, laisser mourir, faire mourir* (Rennes, Pur, 2010) rend compte de sa rencontre avec ceux qui accompagnent la mort au quotidien à l'hôpital, l'étude, sociologique, laisse une large part au témoignage des médecins, infirmières

³³ On pensera ici à l'ouvrage de Lecomte D., *La Maison du mort*, Paris, Fayard, 2010, ouvrage rédigé par une femme médecin légiste.

c'est une évolution et un plus grand nombre de publications, une forme de vulgarisation³⁴ et une volonté plus marquée de parler d'une part de qui était auparavant réservé à des cercles fermés³⁵ (voir très fermés³⁶), notamment les différents mondes des professionnels de la mort, d'autre part de ce qui relève des expériences et vécus de la mort (que ce soit la sienne proche ou celle de nos proches³⁷) mais qui était tu, qui faisait l'objet d'une forme de « censure sociale »³⁸. Ce sont d'ailleurs des publics spécifiques que les publications ciblent aussi aujourd'hui et notamment les enfants dès tout-petits³⁹. Si « parler de la mort en public se fait selon des codes déterminés, à l'occasion d'événements tragiques et particuliers ou de la mort de personnes connues. Dans toute autre circonstance, en parler à froid, à distance, est souvent ressenti comme une inconvenance⁴⁰ », l'attitude de déni et la mort taboue marquent aujourd'hui un infléchissement, on écrit beaucoup et très diversement sur le sujet. De ce fait les attitudes changent, les écrits en témoignent-ils ou sont-ils de nature à provoquer des changements, toujours est-il que des résultats jusqu'alors peu discutés sont revisités, c'est le cas en sociologie mais aussi dans d'autres disciplines et des travaux comme ceux de Magali Molinié⁴¹ engagent un autre regard sur le rapport à nos morts et sur la relation qui se construit (ou non) avec ces absents si présents, elle montre comment au cours des étapes qui suivent le décès le défunt devient un être social au travers d'actes qui le concernent et dont il est le centre bien qu'absent, elle revient aussi sur la représentation du deuil : « Aujourd'hui lorsque nous parlons de deuil, nous faisons généralement allusion à la crise

³⁴ Elle s'observe notamment avec la publication de dictionnaires et d'encyclopédies : *La Mort et l'immortalité, Encyclopédie des savoirs et des croyances*, Paris, Éditions Bayard, 2004, *Dictionnaire de la Mort*, Paris, Larousse, 2010, *Dictionnaire illustré de Symbolique funéraire*, Memogrammes - Les Éditions de la mémoire, 2009.

³⁵ Voir par exemple Carol A., *Les Médecins et la mort : XIXe - XXe siècle*, Paris, Flammarion, 2004.

³⁶ Voir *Levées de corps*, Genève, Labor et Fides, 2008. Pendant un an photographe (S. Luncker) et un journaliste (T. Mertenat) ont assisté « à la levée des corps des personnes décédées dans l'oubli, la violence ou l'anonymat. Du constat sur place à la mise en bière en passant par l'annonce à la famille ou l'autopsie des corps, ce livre dévoile la face cachée d'un monde trop peu connu. »

³⁷ Sylvie Garoche dans *Quand la vie tutoie la mort* (Paris, éditions Nouvelle Cité, 2010) raconte les derniers mois de vie de son mari atteint d'un cancer, vivant cette fin de vie comme une épreuve certes mais pas nécessairement placée sous l'angle de la seule violence et douleur.

³⁸ On pensera ici à des ouvrages comme *Accompagner un enfant en fin de vie : hôpital ou domicile*, Paris, Fondation de France, Association François-Xavier Bagnoud, ENSP, 2001, ou à Fauré C., *Après le suicide d'un proche : vivre le deuil et se reconstruire*, Paris, Albin Michel, 2007, ou encore à ce livre de Muriel Flis-Trèves, *Le Deuil de la maternité* Paris, Calmann-Levy, 2004.

³⁹ Aubinais M., Kerleroux D., *Les Questions des tout-petits sur la mort*, Paris, Bayard Jeunesse, 2010.

⁴⁰ *Le Grand livre de la mort à l'usage des vivants, op. cit.*, p. 39.

⁴¹ *Soigner les morts pour guérir les vivants, op. cit.*

douloureuse que nous traversons à la mort d'un proche, en la pensant dans une temporalité assez courte, de l'ordre de quelques mois à une année. La réalité est beaucoup plus complexe. Cette crise au cours de laquelle nous devons redéfinir à la fois notre identité personnelle et notre relation avec le défunt s'étend sur des périodes souvent bien plus longues, sans être pour autant anormale⁴². »

Au fil des lectures, à la croisée des disciplines, une question émerge : tout en utilisant le même mot les uns et les autres parlent de morts très différentes les unes des autres, et lorsqu'ils parlent de la même « mort » ils ne se situent pas toujours dans le même registre de connaissance, ni dans le même ordre et/ou à la même échelle de réalité⁴³, ce qui nécessairement modifie la portée des écrits mais aussi parfois celle des analyses produites et la nature des résultats proposés. En sociologie et anthropologie particulièrement, on remarque que c'est à partir d'une certaine idée et conception de la mort, que les études s'articulent, focalisant sur les rites, les rituels, le deuil, les pratiques funéraires⁴⁴, plus généralement elle traite donc de cet « invariant qui n'a, paradoxalement, cessé d'évoluer⁴⁵ ».

C'est un premier constat, qui peut servir d'entrée au questionnement : outre les études très spécifiques (particulièrement celles de médecine et de droit, celles qui portent sur les professionnels de la mort mais assez peu lues sinon par les intéressés et scientifiques), les recherches relevant des sciences humaines et sociales portent d'une manière générale sur une certaine catégorie de mort qui correspond globalement à « la mort comme vécu collectif, c'est-à-dire comme événement essentiel survenant à des êtres sociaux, appartenant à une époque, un lieu et une culture déterminée⁴⁶ », soit « nos morts », ceux auxquels nous sommes (ou serons) tous (différemment certes) confrontés un jour ou l'autre au cours de nos vies personnelles et privées. Concernant ces morts-là, les

⁴² Entretien avec Magalie Molinié, à propos de son ouvrage *Soigner les morts pour guérir les vivants* (source : http://accompagnerlavie.net/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=602)

⁴³ Le concept d'ordre de réalité renvoie aux différents mondes sociaux qui composent et organisent nos vies et nos sociétés (monde de la vie quotidienne, monde de la science, mondes des médias, divers mondes professionnels, monde l'art, etc.) et celui d'échelle renvoie à celles macro, meso, micro, des plus collectives aux individuelles et leurs déclinaisons.

⁴⁴ Déjà cité, l'auteur de référence en la matière est Louis-Vincent Thomas, voir le texte que lui a consacré Luce Des Aulnier, « Louis-Vincent Thomas, L'Épilobe » (<http://www.unites.uqam.ca/religiologiques/no4/desa.pdf>).

⁴⁵ Vovelle M., *L'Heure du grand passage. Chronique de la mort*, Paris, Découverte, 1993, p. 13.

⁴⁶ Javeau C., *Mourir, op. cit.*, p. 7.

études sont nombreuses et convergentes vers des résultats aujourd'hui bien identifiés, largement diffusés et intégrés dans nos modes de représentations et de pensée : « La notion de "refoulement" social de la mort tient essentiellement en deux mots : désocialisation et tabou. En 1982, l'idée de la mort escamotée et censurée n'est plus une révélation. Dès 1955, l'anglais G. Gorer [...] fait figure de pionnier en assimilant le tabou de la mort à celui du sexe dans son article intitulé « Pornography of Death » ; en 1977, Ph. Ariès publie son maître livre *L'Homme devant la mort*, précédé en 1975 des *Essais sur l'histoire de la mort en Occident* ; la même année, L.-V. Thomas écrit son *Anthropologie de la mort*. Ph. Ariès parle de « mort interdite » et L.-V. Thomas lance l'expression de « déni » social de la mort⁴⁷. » Mais à l'appui de ce qui a été dit, et à lire les recherches récentes de Jean-Hugues Déchaud⁴⁸, de Claude Javeau⁴⁹ entre autres, il semble bien que certains acquis aient changé, que certains résultats doivent aujourd'hui être reconsidérés, revisités à l'aune de notre contemporanéité. Le premier montre que si la « déritualisation est réelle, il serait bien imprudent d'en conclure que la mort se désocialise et plus encore qu'elle est devenue un interdit. Il importe ici de ne pas confondre le constat historiographique et la théorie qui lui est souvent associée, celle du déni social de la mort. Cette dernière, prompte à dénoncer le mort taboué, entretient l'illusion d'une possible familiarité avec le trépas qu'illustrerait notre passé (Ariès, 1977) ou l'Afrique noire (Thomas, 1975). Elle oublie que l'homme est naturellement aveugle à la mort, qu'aucune culture ne l'accepte et ne l'appriivoise et que chacune cherche à sa façon à civiliser son indicible altérité. Contre la vision binaire déni/familiarité, il faut postuler que toute société se trouve placée devant l'incontournable nécessité de neutraliser l'effroi. Dès lors, ce qui change selon les conditions sociales, économiques, techniques, culturelles, ce sont les modalités de cette neutralisation. Le rite n'en est qu'une parmi d'autres. Au-delà du rite, c'est donc la "socialisation" de la mort, c'est-à-dire le processus dynamique d'interactions lié au décès, qui doit faire l'objet d'analyses. La mort déritualisée de notre époque n'en est pas moins socialisée⁵⁰. » Le second nous rappelle que les recherches « nous ont appris comment on était passé, en Occident, d'une mort publique, mise en scène comme un drame dont le mourant était, face à une assemblée, pouvant être nombreuse, l'acteur principal, à une mort privée, se déroulant à huis clos, et enfin de nos jours à une mort escamotée, placée sous l'égide médiatique de techniques très poussées. Ce schéma est devenu populaire ; encore faut-il convenir qu'il ne s'agit que d'un schéma, nécessairement simpliste et qui

⁴⁷ Déchaud J.-H., « La mort dans les sociétés modernes : la thèse de Norbert Elias à l'épreuve », *L'Année sociologique*, 2001/1, Vol. 51, p. 166.

⁴⁸ *Le Souvenir des morts*, Paris, Puf, 1997.

⁴⁹ *Mourir*, op. cit., voir notamment les premières pages où il détaille la manière dont les sciences sociales se sont saisies de l'objet.

⁵⁰ Déchaud J.-H., « Mourir à l'aube du XXI^e siècle », *Gérontologie et société* 2002/, n° 102, p. 255-256.

ne concernerait que la mort "normale" (de maladie ou de vieillesse) des gens "normaux" (ceux qui ont un toit, une famille, un cimetière où être enterré). [...] Aux morts ordinaires, si bien décrites par les historiens, répondent les morts pas ordinaires⁵¹ ».

Un deuxième constat vient donc à la suite du premier. Si la pluralité des analyses faites montre que les chercheurs s'accordent finalement assez bien sur l'approche d'un certain type de mort, on voit dans un même temps que le concept « est rarement pris autrement que dans l'hypothèse de la transparence⁵² », et l'on peut dès lors s'interroger sur la généralisation de certains résultats aujourd'hui : que valent-ils si l'on intègre toutes les autres morts, si l'on questionne les manières dont nous composons aujourd'hui avec elles non dans leur ensemble mais avec chacune en particulier, et tout en tenant compte : du contexte dans lequel nous les appréhendons, du point de vue avec lequel nous les regardons, de la proximité avec laquelle nous les côtoyons ; des mutations propres à l'époque (sociales avec un autre rapport au temps⁵³, biologiques et génétiques avec un autre rapport au corps, technologiques avec de nouvelles formes d'interactions par exemple) ? Dès lors que l'on s'attachera à envisager notre rapport à la mort sous d'autres angles de vue et à partir d'autres points (celui des professionnels, des criminels, de malades en fin de vie...), à partir d'autres ordres de réalité (monde de la fiction, monde des médias, mondes religieux...), selon différentes échelles (individuelles, collectives...) le schéma « binaire déni/familiarité » continuera-t-il d'opérer ? Maurice Bloch relève lui-même que « dès que les anthropologues renoncent aux interprétations générales sur la signification de la mort dans tel et tel groupe pour se pencher sur des cas précis de gens qu'ils ont parfois connus personnellement, ils recourent à des analyses différentes de celles pratiquées par une anthropologie plus impersonnelle et sûre d'elle-même⁵⁴. »

De fait, si l'angle d'approche privilégié dans les études focalise sur les morts « normales des gens normaux dans nos vies sociales quotidiennes normales », il faut considérer qu'il y en a beaucoup d'autres, auxquelles les artistes ne vont certainement pas manquer de s'intéresser, et il faut bien constater que pour des groupes sociaux ou des individus en particulier, quand bien même ils ne sont pas la majorité, où sont pour certains mêmes à la marge de la société - autant que pour tout un chacun dans des situations

⁵¹ Javeau C., *Mourir, op. cit.*, p. 9.

⁵² Bérardi J.-C., *Prolégomènes à une sociologie de l'art. Les formes élémentaires de l'échange artistique et son procès*, « Problématique et méthodologie » tome 1, Paris, L'Harmattan, Logiques sociales, 2009.

⁵³ Voir Rosa H., *Accélération : Une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 2010.

⁵⁴ Bloch M., « La mort et la conception de la personne », *Terrain*, n° 20, p. 7, 1993.

plus rares mais possibles et réelles - la mort et les morts sont loin d'être appréhendés selon ce schéma diffusé et incorporé, où déni, tabou et escamotage sont les analyseurs récurrents et opérants⁵⁵.

Ainsi, dans d'autres « sous-réalité⁵⁶ » qui composent notre réalité sociale partagée - les mondes des sciences (médicales, anthropologiques, juridiques, etc.), certains mondes professionnels (personnels médicaux, sapeurs-pompiers, policiers, thanatopracteurs, journalistes, professionnels des pompes funèbres, etc.), certains mondes déviants (criminalité, nécrophiles) - les acteurs appréhendent la mort et les morts au quotidien et au regard de grilles de lecture, d'attitudes et de formes de perception spécifiques qui s'inscrivent dans des situations sociales particulières où prévalent des manières de faire et de penser, des formes de proximité, des conventions avec la mort et les morts, qui se distinguent de celles qui prévalent dans les mondes sociaux quotidiens et ordinaires. Et si nous sommes certes plus nombreux hors de ces sous-réalités, à ne côtoyer que « nos » morts ou ceux de nos proches (famille, amis, entourage social et professionnel), la diversité des exemples cités, nécessairement des acteurs concernés, et leurs différentes manières de composer avec ce sujet, sont loin de nous être étrangers. De fait et puisque dans nos sociétés les connaissances sont socialement distribuées, transmises et diffusées directement, par personnes ou par médias interposés, ce sont bien aussi des phénomènes et des réalités qui sont pour une part partagés quand bien même nous cherchons à les escamoter.

On notera ici que les différents types de rapports possibles à la mort et aux morts, ne s'excluent d'ailleurs pas les uns les autres, mais plus souvent ils coexistent, se croisent et se superposent (l'individu passant d'un ordre de réalité à un autre opérant une modification de la forme de sa perception selon les situations et les contextes⁵⁷). Dominique Lecomte, médecin légiste, responsable

⁵⁵ Le déni est d'ailleurs présent sous différentes formes et chez les professionnels on le retrouve sous la forme d'un déni des sentiments et émotions que le face-à-face avec la mort est susceptible de provoquer, en effet « c'est moins la mort en tant que telle que l'impossibilité de se mettre en situation de l'appréhender, et d'être contraint à subir le choc, qui est source d'angoisse. [...] La banalisation de la mort n'est pas une « défense naturelle », elle est une conquête quotidienne. » (Trompette P. et Caroly S., « En aparté avec les morts... Peurs, larmes et rire au travail : les métiers du funéraire », *Terrain*, n° 43, p. 73-74.).

⁵⁶ L'approche réfère ici à la perspective des réalités multiples développées par A. Schütz, étant évident que les différentes réalités ne sont pas des mondes clos et indépendants, mais entremêlés et interdépendants, et les acteurs passent de l'un à l'autre, et le qualificatif de « sous » n'implique en rien quelque chose d'inférieur mais plutôt d'intérieur, il y a la réalité sociale dans son ensemble et les sous-réalités qui la composent.

⁵⁷ Les ouvrages consultés sur les professionnels de la mort s'accordent toutefois à montrer que la mise à distance nécessaire à l'exercice du métier a ses limites et que si elle est très forte en termes d'intention et de discours, dans les faits il est plus difficile de s'y tenir. En revanche les professionnels et dont certains rencontrés, par exemple les pompiers, s'accordent pour dire qu'ils ne peuvent tout décrire tout raconter en dehors du cercle professionnel au risque sinon de choquer, d'effrayer.

de l'Institut médico-légal de Paris où défilent plus de 3 000 morts chaque année, en témoigne : « À ses enfants, lorsqu'ils étaient petits, elle disait : "Maman travaille avec la police." Dans les dîners en ville, elle est passée maîtresse dans l'art d'éluder les questions, dit simplement qu'elle est "médecin" et passe à autre chose. [...] C'est une mère que ses deux grands fils, vivant loin de Paris, appellent presque quotidiennement. C'est une grand-mère, aussi, qui a toujours mis entre ses proches et ce métier impossible un rideau presque infranchissable. » Au risque de la caricature, un criminel, un thanatopracteur établiront un rapport à « leurs proches morts » identique à celui de tout un chacun et un autre bien différent avec ses victimes pour l'un, ses clients pour l'autre. Les études sur les professionnels dont l'espace de travail est peuplé de cadavres montrent d'ailleurs ce que Bruno Bertherat⁵⁸ désigne comme : un processus d'accoutumance qui commence dès les années de formation, et qui amène à percevoir autrement les corps des morts. On retrouve cette idée que notre construction de sens des phénomènes, des autres et des objets implique « des constructions mentales, des synthèses, des généralisations, des formalisations, des idéalizations spécifiques au niveau respectif de l'organisation de la pensée où l'on se trouve⁵⁹ », la mort n'y échappe pas et il paraît intéressant de l'explorer aussi sous cet angle, considérant qu'elle pourra être familière à certains et totalement étrangère à d'autres, éprouvée très physiquement et concrètement par les uns ou n'avoir jamais été qu'un objet de pensée et de discussion pour d'autres. On observe une variabilité sociale, individuelle et contextuelle du rapport à la mort et aux différents types de morts qui est au final rarement interrogée, les sociologues et anthropologues observant bien des variations, mais de ce qui serait un rapport commun, universel à la mort, collectivement partagé. L'enjeu étant plus souvent de montrer les mutations et évolutions du rapport à la mort et au cadavre dans le temps et selon les contextes, que les variations pourtant bien réelles de ce rapport à une même époque et dans un même temps mais au regard de contextes, d'individus et de morts différents. C'est cette variabilité, qui n'exclue d'ailleurs pas les invariants repérés par les chercheurs, qu'il paraît aujourd'hui intéressant d'explorer, en ce qu'elle engage à mieux saisir comment nous supportons de regarder là, ce qui est insupportable ici.

Dans cette perspective de réflexion et une fois ces constats posés, le paradoxe évoqué en introduction (il y a des morts insupportables quand d'autres nous sont indifférentes et certaines « divertissantes ») et qui avaient été articulées autour du découpage entre différents ordres

⁵⁸ « Le médecin légiste face au cadavre (France, XIXe siècle). Contribution à une histoire des sensibilités », communication au colloque *Rencontre autour du cadavre*, Groupement d'anthropologie et d'archéologie funéraire, Marseille, 16 et 17 décembre 2010.

⁵⁹ Schütz A., *Le Chercheur et le quotidien*, Méridiens Klincksieck, 2008, p. 37.

de réalités (monde de la vie quotidienne, monde des médias et monde de l'art supposant qu'un ordre de réalité impliquait un type de rapport à la mort) peut être repris, discuté. À la pluralité des conceptions et approches de ce qu'est la mort, se doublent une pluralité des attitudes et comportements, des modalités d'appréhension des morts⁶⁰, liés au contexte, à la situation, à la nature de l'attention et au degré de proximité, qui y sont corrélés. Pour donner des exemples de situations extrêmes, on pourrait ici avancer que même dans la réalité du monde de la vie quotidienne privée là où tabou et déni sont les plus prégnants, certaines morts (qui se présentent pourtant comme bien réelles⁶¹) peuvent être perçues par quelques-uns sous l'angle du « divertissement », c'est le cas des « snuff movies⁶² », des « happy slapping⁶³ » bien qu'évidemment cette pratique et perception classe ceux qui produiraient ces mises en scène de viol suivi de meurtre autant que ceux qui les reçoivent dans le groupe des déviants. On pensera aussi à ces cas relatés à l'occasion des premières autopsies « des jeunes étudiants en médecine, que nous voyons hésiter entre inquiétude et fanfaronnade au moment d'assister à leur première dissection⁶⁴ » et où le cadavre à disséquer peut devenir l'« objet de divertissement », de « blagues potaches » mais sans déviance - à tout le moins pour ces apprentis médecins et dans un cercle fermé -, leur attitude correspondant plutôt à une forme d'exutoire. Attitude de mise à distance par une forme de divertissement ou fantaisie que l'on retrouvera chez les professionnels de la mort : « On le sait, le recours à la plaisanterie est une échappatoire habituelle à celui dont le métier est marqué par le stigmate de la mort⁶⁵. »

Si le rapport aux corps morts est devenu « omni absent » pour la plupart d'entre nous, reste que pour nombre de professions il est omniprésent, et qu'il faut bien qu'ils trouvent eux le moyen de composer avec cette réalité de la mort et sa matérialité : « On observe alors, en entrant dans le détail des pratiques, que chaque professionnel est à tout moment en train de bricoler ses propres lignes de démarcation selon des critères de distanciation qui lui sont propres. Ce sera, pour un policier chargé de poser des scellés sur un cercueil, le fait de ne pas vouloir toucher au corps ; pour un thanatopracteur, le fait de ne pas aimer être en relation avec les familles. J'ai assisté à un échange entre un agent en chambre mortuaire et une jeune femme, nouvellement embauchée. Cette femme, qui s'occupait auparavant de transports de corps et était habituée à faire des "réquisitions", c'est-à-dire à aller chercher des défunts à domicile, éprouvait une difficulté à l'idée de devoir suturer des

⁶⁰ Le terme étant entendue comme l'opération intellectuelle relativement simple ou immédiate, soit de perception, soit de jugement, soit de mémoire, soit d'imagination et comme le fait d'appréhender, d'envisager avec inquiétude.

⁶¹ Le débat sur la réalité des Snuff movies n'est pas clos, et cela dépend de la définition que l'on retient, voir le documentaire de « Does Snuff Exist ? », Evy Barry, 2006.

⁶² Voir Finger S. en collaboration avec Boissezon K., *La Mort en direct. Les snuff movies*, Paris, Le cherche midi éditeur, 2001.

⁶³ Le Breton D., « Entre Jackass et le happy slapping un effacement de la honte », *Adolescence* 3/2007, n° 61, p. 609-622.

⁶⁴ Godeau E., « "Dans un amphithéâtre..." La fréquentation des morts dans la formation des médecins », *Terrain*, n° 20, 1993, p. 82.

⁶⁵ Saraiva C., « Le mort maquillé », *op. cit.*

lèvres. L'agent s'en est étonné : “Je ne comprends pas, t'as fait des “réquis”, t'as vu des corps dans un état effroyable, moi je suis content de travailler à l'hôpital rien que parce que je ne verrai jamais ça et toi t'as peur de recoudre une bouche !”. La jeune femme lui répondit : “Voir, ça ne me dérange pas, mais c'est le fait de pénétrer dans les chairs qui me gêne⁶⁶. » Les récits sont nombreux et ils concernent particulièrement ceux qui sont dans une « proximité de fait⁶⁷ » au quotidien avec les mourants. Leurs expériences et leurs discours sont intéressants, éclairants car c'est aussi par eux que l'univers des morts, celui que nous, nous ne voyons plus, peut nous être donné à connaître : « Les multiples intervenants qui peuplent l'espace séparant les vivants et les morts », ceux dont le « métier ne saurait composer avec la fuite, le déni ou la fragilité. [...] Garçons d'amphithéâtre, croque-morts en tout genre, embaumeurs modernes (thanatopracteurs), ils forment la trame sociale de cette longue chaîne de production des services au défunt⁶⁸ » et sont autant de témoins de ce qui échappe aujourd'hui au sens commun. De fait, leur rapport aux morts, parce qu'ils en sont les plus proches, fascine et intrigue, tout autant qu'il permet d'envisager un rapport possible et d'une certaine manière détaché des contingences de la réalité.

C'est donc une variabilité à plusieurs niveaux qu'il faut prendre en compte, dans la manière dont nous appréhendons la mort et composons avec les morts afin de comprendre - à défaut d'expliquer - les paradoxes contemporains. À titre d'exemple, trois photographies de cadavre (un même objet présentant le même sujet) pourront être différemment lues et considérées : une photographie prise sur le vif, une photographie artistique, une photographie judiciaire, selon les usages et lectures qui en seront faits, seront perçues comme un objet de fascination morbide, une œuvre dans un musée, une pièce à conviction dans le cadre d'une enquête, le cadavre photographié classant son « producteur » comme déviant, artiste, ou photographe judiciaire et son « récepteur » comme déviant nécrophile, amateur d'art ou professionnel de justice. Ce rapport à la mort et aux morts, si on l'aborde sous cet angle de la pluralité, de la variabilité, se présente comme un indicateur de la manière dont nous composons cognitivement et pragmatiquement, socialement et individuellement, différemment avec un même phénomène, suivant le contexte et la situation ; « ce n'est pas seulement ce qu'un individu sait qui diffère de ce que sait son voisin, mais aussi comment les deux savent les mêmes faits⁶⁹, et de ce fait particulièrement concernant la mort « ce qui est supportable se définit par rapport

⁶⁶ Wolf J., « Les émotions dans le travail en milieu mortuaire : obstacle ou privilège ? », *Face à face. Regards sur la santé*, n°8, 2006, 58-64.

⁶⁷ Selon l'expression de Guienne V. dans *Sauver, laisser mourir, faire mourir*, Rennes, Pur, 2010, p. 11.

⁶⁸ Trompette P. et Caroly S., « En aparté avec les morts... Peurs, larmes et rire au travail : les métiers du funéraire », *Terrain*, n° 43, p. 63.

⁶⁹ Schütz A., *Le Chercheur et le quotidien, op. cit.*, p. 20.

à l'état relatif de celui qui supporte. [...] Ce que l'un supporte est insupportable à l'autre, et cette différence est liée à ce que l'un ou l'autre ont supporté auparavant⁷⁰. »

Au-delà de l'intérêt en termes de production de connaissances, c'est aussi un intérêt théorique et méthodologique qui émerge : à partir d'un même phénomène, la mort, d'un même sujet, le corps mort, il s'agit d'aborder sans la gommer la complexité du rapport que nous entretenons avec le réel, les différentes échelles à partir desquelles nous l'appréhendons et lui donnons sens. Si cette complexité fait émerger une variabilité et un relativisme, à défaut d'être évincés, à tout le moins considérés comme un « problème », ceux-ci peuvent à l'inverse être introduits et questionnés, non pour invalider les études qui montrent une forme de permanence, de récurrence dans notre rapport à la mort et aux morts, mais pour les compléter et contourner un biais qui conduirait à n'explorer qu'une partie de la réalité.

Il en va ainsi différemment de « la mort des nôtres et dans l'espace de nos vies personnelles et privées », de « la mort des autres et dans l'espace public », de « la mort des uns et des autres dans les espaces fictifs, virtuels et artistiques », si tabous et déni sont des analyseurs pertinents pour comprendre comment nous composons avec les premières, ils n'expliquent pas comment la fascination, une forme de voyeurisme parfois, le dispute à l'indifférence pour les secondes (« Tel est le coup de force de la représentation médiatique de la mort : faire en sorte qu'elle devienne extraordinaire au double sens du mot : hors de l'ordinaire de nos vies [...] dans l'illusion qu'elle ne nous concerne pas⁷¹ »), ni non plus l'engouement et la « jouissance esthétique⁷² » que les troisièmes peuvent susciter⁷³.

La mort aujourd'hui, paradoxes et variabilités

Une autre question émerge aussi à la lecture des nombreux ouvrages sur la question, particulièrement du point de vue des critères de décidabilité et de constat de mort. S'il y a un phénomène pour lequel en termes de sens commun on s'imagine que l'alternative n'existe pas c'est bien concernant la mort : on est vivant ou mort, mais on ne peut être entre l'un et l'autre à la fois, on n'a pas encore *a priori* (sauf dans les mondes virtuels, artistiques, imaginaires) créé et légitimé un tiers-statut intermédiaire entre vie et mort (en

⁷⁰ Péquignot B., *Pour une sociologie esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2004, 144.

⁷¹ Le Guay D., « Représentation actuelle de la mort dans nos sociétés : les différents moyens de l'occulter », *Études sur la mort*, 2008/2, N° 134, p. 119.

⁷² Dans le sens qu'H. R. Jauss accordait au concept, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, tel, 1988.

⁷³ Voir les actes du colloque *Le Corps et la mort dans l'art* (sous la direction de Girel S. et Soldini F.) à paraître en 2011.

coma dépassé on est encore en vie, et les études sur les expériences de morts imminentes montrent que si les patients « reviennent » à la vie, ils n'en sont en fait jamais vraiment partis, le seuil de la mort, le point de non-retour n'ont pas été franchis). Et pourtant... Au cours de l'histoire récente il est parfois devenu difficile d'apporter une réponse claire et univoque à la question de savoir à quel moment précis on peut dire de quelqu'un qu'il est mort. Certes dans la vie courante la question se pose rarement, chacun prenant pour acquis ou éprouvant auprès des siens, ce moment de passage, ce basculement, confortant « l'idéologie occidentale, qui considère la mort comme survenant en un instant⁷⁴ » ; mais dans un même temps à bien y réfléchir nous savons tous pour l'avoir vécu ou entendu, que ce moment n'est plus toujours aujourd'hui si « naturel » qu'on l'aurait souhaité ou supposé. « Nous savons, depuis de récentes controverses légales et médicales, à quel point cette idée est arbitraire⁷⁵ », à lire spécialistes et chercheurs il est aujourd'hui plus souvent question de processus⁷⁶. Anselm Strauss fait ce constat que mourir prend du temps et expose la succession de statuts transitionnels⁷⁷ qui conduisent de vie à trépas. Louis-Vincent Thomas quant à lui, introduit la variété des types de mourants, et cette idée que l'on est parfois mort, mais pas tout à fait, ou encore vivant, mais déjà un peu mort, remettant en cause une vision binaire plus confortable pour l'esprit mais difficile à observer : « Du point de vue clinique, une différence capitale s'instaure entre les états de mort apparente et ceux de vie apparente, entre les vivants qui sont presque des morts et les morts que l'on croit encore vivants. Les faits de mort apparente cachent la réalité d'une vie terriblement ralentie (comas prolongés). Certains parmi ces vivants-morts, finissent par retrouver une existence quasi normale : l'exemple le plus célèbre reste celui du physicien soviétique Lev Landau, prix Nobel en 1962, arraché trois fois au coma. Les autres poursuivent une vie végétative en état de semi-cadavre comme A.K. Quinlan à New-York depuis 1975 (il y a 30 cas semblables aux USA) ou P. Ballay à Lons-le-Saunier, comateux depuis plus de 23 ans. Au contraire,

⁷⁴ Bloch Maurice, « La mort et la conception de la personne », *Terrain*, n° 20, p. 7, 1993.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ À noter que l'idée de processus est liée pour nos sociétés aux acquis sociologiques et médicaux en termes de connaissance quand pour d'autres sociétés, l'idée de processus fait partie intégrante du rapport aux morts et à la mort d'un point de vue culturel, voir Bloch Maurice, 1993, « La mort et la conception de la personne », *Terrain*, n° 20, p. 7-20 : « Il y a peu de cultures en dehors de la nôtre où l'on croit qu'un être humain est soit totalement vivant, soit totalement mort. Dans bien des cas, on croit à l'existence d'une sorte d'état "intermédiaire". Celui-ci peut être marqué par des rituels funéraires très longs, jalonnés d'étapes censées correspondre à un moment précis de la transformation. »

⁷⁷ *La Trame de la négociation*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 27.

les morts-vivants sont des sujets déjà morts qui entretiennent l'illusion de la vie et ne peuvent survivre que par le moyen d'un appareillage complexe⁷⁸. »

Les juristes confortent cette idée, et nous disent qu'« il faut accepter l'idée qu'il y ait deux catégories de cadavres : 1/ le cadavre "naturel", ou cadavre "froid" pour lequel on a laissé la nature procéder à son lent travail de décomposition sans intervenir dans le processus de décomposition ; 2/ le cadavre "artificiel" ou cadavre "chaud" pour lequel en raison de l'utilité scientifique ou thérapeutique qu'il présente, une équipe médicale maintient artificiellement pendant une certaine durée, quelques fonctions, comme la circulation ou la respiration⁷⁹. »

Au-delà des problèmes concrets et techniques que cela peut poser à la science en général, au monde médical en particulier, c'est ce que cela change du point de vue de notre manière de considérer la mort et les morts, de composer avec l'ambiguïté du statut du cadavre, et parce que cela soulève certes des questions juridiques et bioéthiques, mais bien aussi des questions cognitives et de vie en société entre les vivants et les morts⁸⁰. Si l'on est loin de maîtriser le processus qui conduit à la mort, dans tous les cas on a les moyens de retarder ou d'accélérer sa venue⁸¹, nous plaçant, mais particulièrement les soignants, dans une position bien inconfortable, de devoir intervenir sur la mort d'autrui, du moins de son moment. L'ordre des choses s'en trouve profondément bouleversé, même si cela est rarement, ostensiblement et publiquement évoqué hors des cercles fermés (professionnels, familles autour du mourant). Il y a aussi et nous en verrons la résonance dans l'art des réalités encore plus difficiles à accepter, parfois simplement difficile à envisager : « Le seul endroit en France où il est possible de faire un geste de mort, que les équipes appellent d'ailleurs "faire le geste", se pratique paradoxalement dans un lieu dédié à la vie, les maternités. Ces foeticide pouvant être jusqu'à une heure avant la naissance se feront dans le cadre d'une procédure l'IMG (interruption médicale de grossesse⁸²) ».

⁷⁸ Thomas L.-V., « Le cadavre », *Études sur la mort*, 2006, n° 129, 16.

⁷⁹ Py Bruno, *La Mort et le droit*, Paris, Puf, Que-sais-je, 1997, p. 25.

⁸⁰ On pensera ici aux affaires et polémiques suscitées par ces femmes qui demandent à être inséminées avec le sperme de leur mari décédé, et aux questions bien complexes que cela pose pour l'enfant à naître, qui le sera non de père inconnu mais de « père mort ».

⁸¹ Arrêt des traitements qui maintiennent en vie et sédation (à défaut d'euthanasie) sont d'ailleurs diversement perçues en milieu hospitalier, voir Guienne V., *Sauver, laisser mourir, faire mourir*, Rennes, Pur, 2010.

⁸² *Ibid.*, p. 94.

Dans *La Société postmortelle*⁸³, Céline Lafontaine nous indique que « la mort apparaît désormais comme le point final d'un processus complexe aux contours fragiles et changeants. [...] Il suffit de penser aux techniques de réanimation cardiaque, au respirateur artificiel ou encore à la greffe d'organes pour saisir l'élasticité actuelle de ses frontières. Cette fluctuation ne concerne pas uniquement la délimitation du moment final, mais aussi celle du lieu central de l'inscription corporelle de la mort, lequel se modifie à travers l'histoire, passant des poumons (souffle) au cœur pour finalement se loger dans le cerveau⁸⁴. » Sans entrer dans le détail d'une histoire et d'un débat scientifique et éthique complexe⁸⁵, car ce n'est pas le propos de l'ouvrage, on se doit de préciser que c'est au cours des années 60/70 qu'« une définition de la mort non plus basée sur la notion d'un arrêt complet et définitif des fonctions vitales de l'organisme – et en particulier du cœur qui, dans les représentations populaires, continue à être identifié comme le siège critique du seuil séparant la vie de la mort – mais basée désormais sur la constatation d'un coma irréversible décrété à partir d'une série de critères dont le plus significatif – la mort cérébrale – est désormais entrée dans les habitudes de langage⁸⁶. » En précisant les critères de décidabilité, en les resserrant autour d'un critère en particulier, ce sont les autres qui sont écartés et cette modification ouvre la voie à une redéfinition de la mort, à un déplacement de la frontière entre vie et mort. Si c'est un fait acquis dans les milieux médicaux, c'est encore loin d'être le cas dans nos mondes sociaux, parce que cela pose des problèmes bien contemporains liés à l'acceptation de cette capacité que nous avons d'intervenir sur le processus et donc de modifier l'événement. En effet, la question s'est posée de savoir « quand il devenait légitime – tant du point de vue du patient que de la société – de mettre fin à la réanimation », sachant que de ce point de vue, « la mort cérébrale est le résultat de ces compromis entre le respect de la vie et celui d'une certaine qualité de celle-ci, entre la protection du patient et celle de la société intéressée [...]. De ce fait, le nouveau critère de mort ne se limite pas à qualifier un organisme par ses attributs intrinsèques. Il tente de poser une frontière éthique et politique au-delà de laquelle une

⁸³ Lafontaine C., *La Société post-mortelle*, Paris, Seuil, 2008, p. 70.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ « Le fameux "rapport de Harvard" publié en 1968 ne laisse aucun doute quant aux raisons pratiques (c'est-à-dire les raisons utilitaires) à la suite desquelles une [nouvelle] définition est nécessaire », et en cite deux : libérer les patients, les proches, et les ressources médicales du poids résultant d'un coma indéfiniment tiré en longueur ; et éviter des controverses à propos de l'obtention d'organes pour des transplantations » (Hans Jonas cité par Karl-Leo Schwering dans « La mort n'est plus ce qu'elle était. », *Champ psychosomatique* 3/2009, n° 55, p. 148.)

⁸⁶ Karl-Leo Schwering « La mort n'est plus ce qu'elle était. », *Champ psychosomatique* 3/2009, n° 55, p. 146.

vie devient indigne d'être vécue ce qui justifie, désormais, l'arrêt des efforts de réanimation et le prélèvement d'organes sur ces individus préalablement déclarés morts⁸⁷. »

Mais cela n'est pas sans conséquences dès qu' : « On admet que la notion de "mort cérébrale" fait appel à des méthodes exploratoires cliniques et biologiques » cela implique « une appréciation et une interprétation de signes de natures diverses, un jugement personnel renvoyant à une démarche plus proche du pronostic que du diagnostic, incluant une incertitude qui n'existait pas lorsque la mort était définie comme l'arrêt de la circulation sanguine. »⁸⁸ Cela place, les médecins, les soignants (indirectement les familles et les proches), comme le souligne Véronique Guienne en position de « sauver » mais aussi de « laisser mourir », de « faire mourir » et renvoie aux débats sur la fin de vie, l'euthanasie (autre terme tabou⁸⁹). C'est donc collectivement et socialement notre rapport à la mort, se transforme : « les trois-quarts d'entre nous, dans nos pays riches, meurent à l'hôpital, et pour plus de la moitié suite à une décision médicale⁹⁰ », mais tout autant individuellement et subjectivement : « Comment pourrais-je considérer comme mort un patient, qui certes, n'est pas conscient et qui est condamné, mais qui rêve peut-être, et dont la personnalité et le centre des désirs sont encore intacts⁹¹ ? »

En d'autres termes les progrès contemporains à défaut de clôturer le débat et de résoudre l'énigme de la mort, de connaître et identifier des critères reconnus et partagés par tous (sens commun et scientifiques), ont introduit de nouvelles questions et une variabilité maîtrisée, maîtrisable d'un événement que l'on se représentait comme « un invariant ». Comment ne pas alors s'interroger sur les seuils critiques, sur les nouvelles limites et le déplacement des frontières entre vie et mort quand le changement touche « non seulement aux différentes conceptions de la vie humaine, mais aussi aux contraintes que les modifications de son état imposent à nos actions. Au-delà des implications proprement philosophiques de ces interrogations sur la frontière entre la vie et la mort, les réponses qu'une société y apporte sont révélatrices de la manière dont elle s'accorde pour traiter les personnes en fin de vie et leurs dépouilles mortelles. Ces interrogations sont devenues plus complexes depuis que nos connaissances scientifiques sur le processus de la mort se sont accrues. De plus, des techniques nouvelles nous donnent

⁸⁷ Iacob Marcella, « La construction de la mort en droit français », *Enquête* (Les objets du droit), numéro 7. 1999 (source : <http://enquete.revues.org/document1564.html>).

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Dans *Sauver, laisser mourir, faire mourir* (*op. cit.*) les entretiens réalisés Véronique Guienne montrent bien l'ambivalence des attitudes des uns et des autres face à la notion et définition même de l'euthanasie, diversement perçue et donc diversement tolérée (voir chapitre 2 et 3).

⁹⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁹¹ Pierre Marsolais, médecin réanimateur à l'hôpital du Sacré-Coeur à Montréal, source : http://agora.qc.ca/thematiques/mort.nsf/Dossiers/Mort_biologique_Criteres_pour_une_definition

l'impression de mieux maîtriser les conditions de ce "passage", alors qu'elles en troublent la perception⁹². » La variabilité des critères de décidabilité, entraîne nécessairement de repenser la question de la responsabilité, et on peut aussi s'interroger sur l'avenir dès lors que les progrès permettront de « remplacer », « suppléer » des fonctions cérébrales détruites⁹³ ? Et si le cerveau, comme le cœur et les poumons, pouvait être artificiellement maintenu en état de fonctionner, voire régénéré, qu'advient-il de ce critère de décidabilité lié à la « mort cérébrale » ? Stabilisée, la définition actuelle de la mort n'en reste pas moins provisoire.

On comprend ici qu'à la variabilité de notre rapport à la mort (dans le temps, selon les contextes et les types de morts), s'ajoute la variabilité de la définition du phénomène lui-même, mais pas une variabilité sémantique ou liée à des représentations, une variabilité bien concrète du procès⁹⁴ de mort : on n'a pas toujours été considéré mort au même moment, des individus considérés morts hier seraient aujourd'hui comptés parmi les vivants, certains ne sont aujourd'hui plus « vivants » mais ils ne sont pas définitivement ou complètement morts... si ces faits et phénomènes sont reconnus et connus dans les milieux scientifiques et médicaux, par quelques-uns et dans des cas particuliers, ils n'ont pas encore intégré pleinement d'autres ordres de réalité, ni nos catégories mentales et modes de pensée courante.

De la mort au corps, la question du cadavre

Pour conclure sur cette partie c'est un dernier point qui doit être abordé. S'il a été question de la mort et des morts, en arrière-plan c'est la question du corps qui a émergé. Car il y a bien une matérialité du corps mourant ou mort, et dans ce difficile rapport à la mort qui se focalise dans la sphère privée, et dans les réseaux de sociabilité de proximité (familles, amis, entourage), on observe un glissement au fil des années et des écrits, et aujourd'hui plutôt qu'autour de la mort en général, c'est autour du cadavre, du corps dégradé et sans vie et du rapport que nous entretenons avec lui que l'idée de tabou s'est réarticulée⁹⁵. Le tabou autour du corps du défunt,

⁹² « Les seuils de la mort », document de présentation du séminaire organisé par le Centre de recherche sens, éthique, société, 2003-2004 (source : <http://cerses.shs.univ-paris5.fr/spip.php?article92>).

⁹³ Les recherches récentes et en cours sont particulièrement intéressante sur l'avenir de la recherche et notre capacité à réparer le cerveau (voir les travaux pionnier de l'équipe franco-australienne de Rachel Sherrard (université Paris-VI et CNRS).

⁹⁴ Dans le sens : « Processus, mécanisme d'évolution ».

⁹⁵ À noter que le terme de tabou est aussi diversement employé et réfère au fait de ne pas en parler, à la peur de côtoyer les morts, au refus de reconnaître la dimension tragique du décès, etc. Dans certains cas, de greffes ardemment attendues et qui vont sauver un enfant par exemple, le rapport au cadavre est différent, il est source de vie.

comme on l'a montré pour le tabou sur la mort en général, n'est d'ailleurs pas nouveau en soi, dans « Le cadavre ambigu⁹⁶ », David Le Breton, parmi d'autres, évoque ce statut particulier du cadavre et montre comment la notion même est nuancée ou différenciée selon les cultures, les époques, les contextes, mais il précise que « nulle société humaine ne perçoit le corps comme un cadavre indifférent après la mort ». Ce qui varie c'est la nature des dispositifs mis en place pour tenir à distance les cadavres selon les contextes et les époques, le corps mort pouvant être physiquement à proximité et symboliquement tenu à distance (par des rites, rituels, mises en scène, etc.), où à l'inverse - et c'est ce que l'on observe dans nos sociétés occidentales contemporaines - le cadavre peut-être très concrètement et pratiquement mis à distance de nos vies sociales quotidiennes : les corps des défunts sont relégués dans des espaces prescrits dès la fin de vie⁹⁷, dans d'autres spécifiques voire inaccessibles dès que le décès est constaté, qu'un corps mort est trouvé⁹⁸, on notera que cette mise à distance transparaît aussi à travers l'augmentation des crémations (faire disparaître les corps). Jean-Hugues Déchaux indique qu'effectivement « le changement le plus considérable et le plus rapide concerne le lieu de la mort⁹⁹ », de l'espace privé vers des espaces spécialisés, à « la mort apprivoisée » d'Ariès succède la mort « déléguée » à ceux qui « acceptent » par leur profession de la côtoyer.

Ces changements ne sont pas sans liens avec les mutations et modifications de notre rapport social au corps vivant, corps dont on cherche à ce qu'il ne soit en rien altéré de son vivant, mais aussi au « début » de sa mort : « Vis-à-vis du corps de leur défunt, les familles éprouvent en général un mélange de profonde tristesse et d'inquiétude extrême quant à son devenir. Souvent, dans notre société aseptisée où l'hygiène prévaut, beaucoup ont peur du corps, comme en témoignent les nombreux appels nocturnes reçus par les professionnels en cas de décès à domicile et qui tous traduisent la panique née de l'inconnu : "Que va-t-il se passer ? Venez tout de suite, je ne peux pas rester seul(e) avec lui¹⁰⁰ !" ». Les professionnels de la mort doivent quant à eux composer avec cette réalité du corps qui se détériore, mais « il n'en reste pas moins que manipuler l'inquiétante étrangeté" du mort exige un travail culturel de gestion des émotions. Regarder, toucher, nettoyer, habiller, planter un trocart, etc. peut exiger une mise à distance émotionnelle et symbolique qui conduit à renvoyer le cadavre au statut de simple dépouille, de

⁹⁶ « Le cadavre ambigu : approche anthropologique », *Études sur la mort*, 1/2006 (n° 129), p. 79-90.

⁹⁷ Hôpitaux, maisons de retraite, maison de soins palliatifs.

⁹⁸ Chambres mortuaires aménagées dans les lieux cités ci-dessus (accessibles mais ce qui n'implique pas nécessairement accédées), chambres funéraires privées qui se sont substituées aux morgues hospitalières publiques. On pensera aussi aux morgues, aux instituts médico-légaux dans le cas de corps découvert dans l'espace public (meurtres, suicides, accidents...) et qui nécessitent une enquête.

⁹⁹ Déchaux J.-H., « Mourir à l'aube du xxie siècle », *Gérontologie et société* 2002/, n° 102, p. 254-255.

¹⁰⁰ Hanique T. et Dubois-Costes I., « Du cadavre au défunt », *Études sur la mort* 1/2006 (no 129), p. 115-122.

quasi-"objet". Du cadavre, on ne retient que le corps inerte, la personne inanimée, le "reste". Cette attitude s'installe d'autant mieux avec le temps, la répétition des gestes et des situations : ici comme ailleurs, le travail entre dans une banalisation que même l'intensité de la charge émotionnelle et symbolique que véhicule le cadavre ne parvient pas à distraire¹⁰¹. »

La relation au cadavre, pose le problème de la décomposition, de la détérioration du corps, que l'on ne veut pas voir, et si le problème est en partie résolu par les techniques d'embaumement et de restauration esthétique, c'est alors le contact physique avec le corps perçu comme la matérialisation de la mort qui vient à poser problème : « Les agents des pompes funèbres [...] se disent ainsi assez souvent choqués que des "êtres chers", que les familles prennent en charge parfois tout au long de maladies invalidantes, deviennent à leur mort "quelque chose" que l'on ne parvient plus à toucher. "Les gens ne touchent pas les morts. Ce qui est bizarre, c'est que tant qu'ils sont vivants, pas de problème, mais quand ils meurent, on n'y touche plus¹⁰²". »

In fine ce rapport à la mort, dont on a cherché dans les recherches à montrer une forme de stabilité et de permanence à travers le temps, peut donc aussi se penser sur le mode d'une relation variable, fluctuante dans le temps et l'espace, selon les contextes et situation, à l'échelle des sociétés, des groupes comme pour un même individu. Plus que pour tout autre phénomène peut-être, parce qu'il restera toujours un mystère, notre rapport à la mort, montre l'intrication entre les différents ordres de réalités, les différentes échelles de construction du sens, entre le niveau subjectif et intime de nos représentations, de notre connaissance, appréhension et compréhension du réel¹⁰³ et celui collectif et partagé, socialement distribué. Si collectivement on observe une déritualisation, on voit d'un autre côté et en lien avec le processus d'individualisation d'une part, de prise en charge par des professionnels d'autre part, d'autres façons « de faire » avec nos morts, des bricolages quotidiens qui sont certes peut-être moins collectifs et communs, moins organisés et structurés, mais sont aussi des formes de socialisation et visent la même volonté, celle de reconstruire nos vies sans ces absents si présents. Des exemples viennent étayer cette idée, et à défaut d'être désocialisée, le rapport à nos morts l'est aujourd'hui par d'autres biais : les bouquets de fleurs (parfois accompagnés d'objets familiers, un nounours, une lettre, etc.) qui jalonnent nos routes et là où des accidentés ont perdu la vie en sont un exemple.

¹⁰¹ Trompette P. et Caroly S., « En aparté avec les morts... Peurs, larmes et rire au travail : les métiers du funéraire », *Terrain*, n° 43, p. 72.

¹⁰² Saraiva C., « Le mort maquillé », *op. cit.*

¹⁰³ Qui évolue et se transforme au cours de notre propre histoire biographique, ajoutant à la variabilité une forme de réversibilité, chaque nouvelle expérience avec la mort amenant à réévaluer les précédentes.



On pensera aussi aux marches silencieuses organisées par les proches d'un jeune ou d'un enfant mort, par sa communauté, dans son quartier, son village,. On pensera à ces dont il sera question et dont les œuvres se présentent comme des formes de commémoration.

À travers cette première partie, et dans une perspective pour une part cumulative (à partir de ce qui a été écrit et publié), pour une autre exploratoire (au travers des questions que cela pose, des changements que cela présuppose), l'enjeu aura donc été de questionner notre rapport à la mort et aux morts, à l'appui d'une approche différentialiste non pour tendre vers une forme de relativisme, mais à l'inverse pour donner des clés de lecture sur des paradoxes bien contemporains. La peur de la mort et son refoulement traversent (différemment) toutes les cultures et l'histoire de l'humanité, et s'il est des manières plus joyeuses et festives de l'appréhender comme on le voit dans certaines cultures, si la manière dont nous composons avec l'événement et dont nous traitons nos morts se décline sous des formes extrêmement diverses dans le temps et dans l'espace, l'enjeu est bien toujours et partout de trouver le moyen de donner du sens dans le cours de notre vie ordinaire à un événement qui par nature est extraordinaire, une manière de socialiser (pour le rendre supportable) ce moment de passage, de « sociabiliser » les cadavres pour leur conférer une place légitime, un statut acceptable entre la personne qu'ils ne sont plus et l'objet qu'ils ne sont pas.

À l'issue de ces prolégomènes on retiendra, que ce sont des rapports différents et différentiels qui se construisent autour de la mort et des morts, mais si les sciences (sociales et médicales notamment) ont bouleversé nos connaissances, on voit bien qu'il est malgré tout toujours difficile de saisir la complexité, et que cela reste et restera toujours pour une part un mystère que de mourir.

Revenons à Durkheim, cité en introduction de cette partie pour la conclure, s'il est amené à définir le suicide, pour clarifier sa pensée et construire son objet (« on appelle suicide tout cas de mort qui résulte directement ou indirectement d'un acte, positif ou négatif, accompli par la victime elle-même et qu'elle savait devoir produire ce résultat¹⁰⁴ »), et que cela va articuler l'ensemble de son raisonnement, l'enjeu de son étude étant alors d'exemplifier et d'analyser les différents suicides, de montrer comment un acte individuel s'inscrit dans le social, est-il possible de donner une définition de « la mort » telle que nous l'entendons dans cette étude, puis sur cette base de l'étudier et de l'illustrer, d'une manière méthodique comme le proposait Durkheim, et si oui de quelle façon ?

Tentons... qu'est ce que la mort : « On appelle mort un événement¹⁰⁵ spécifique, qui peut advenir à tous moments de la vie d'un individu quel qu'il soit, qui peut revêtir différentes formes, il résulte de cet événement que l'individu perd le statut et la qualité de vivant, et devient un cadavre ». La définition étant posée, comment l'explorer dans sa diversité et comment l'illustrer ? C'est ici que l'art fait son entrée. En nous donnant à voir par un procès de travail artistique¹⁰⁶, ce qui serait difficile voir impossible (concrètement mais tout autant en termes d'affect) de voir ailleurs, la mort et les cadavres, les artistes nous offrent une opportunité de saisir et circonscrire cet objet d'étude, au travers de la production d'œuvres ils lèvent une part des interdits (réels et symboliques), déjouent les dispositifs et/ou conventions élaborées pour parler de la mort, pour montrer nos morts et, provisoirement, dans un contexte de monde de l'art, nous permettent d'illustrer l'événement, proposant des clés de lectures sur cette expérience à la fois universelle et impartageable, vécue par chacun mais non restituable. Dans une perspective qui

¹⁰⁴ *Le Suicide*, Paris, Puf, p. 5.

¹⁰⁵ Dans tous les sens du terme : « fait auquel aboutit une situation », « dénouement », « tout ce qui se produit, tout fait qui s'insère dans la durée », « fait d'une importance notable pour un individu ou une communauté humaine », « fait qui attire l'attention par son caractère exceptionnel », etc. (source : Le Trésor de la langue française informatisée, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>).

¹⁰⁶ « On appellera procès de travail artistique ou création artistique, tout procès de travail au cours duquel, par un ensemble de formes de comportements, de manières d'être et d'agir, un agent élabore une chose dotée de propriété artistique et qu'il qualifie d'artistique », Jean-Charles Bérardi, *Prolégomènes à une sociologie de l'art. Les formes élémentaires de l'échange artistique et son procès*, « Problématique et méthodologie » tome 1, *op. cit.*, p. 98.

analyse le social au prisme de l'art¹⁰⁷, et à partir des œuvres d'art contemporain, la partie qui suit propose de revenir à cette question de la mort et du cadavre mais sous un angle jusqu'alors inexploré.

¹⁰⁷ L'approche théorique et méthodologique qui articule cette recherche est à la croisée des sciences humaines (particulièrement sociologie phénoménologique, interactionnisme symbolique, ethnométhodologie et esthétique de la réception) et des sciences de l'art (esthétique et arts plastiques), mais elle s'inscrit aussi dans un programme émergent de sociologie visuelle, en effet les œuvres au-delà d'illustrer la réflexion, constituent un matériau de travail à part entière, ce sont des « documents sur le social » en ce qu'elles permettent la production de connaissances nouvelles et différentes de celles produites par d'autres dispositifs (questionnaire, entretiens, etc.) et engagent ainsi une dimension réflexive et épistémologique sur l'objet, sur la discipline.

« Quand je rencontre quelqu'un pour la première fois et que je dis que je suis photographe, on me demande souvent quel genre de photos je fais. Alors je réponds : « Qu'est-ce que vous ne voudriez pas voir en photo ? ». Et 90 % des gens répondent « des morts ». Il n'y a pas de sujet plus frappant, pas de thème qui ait autant d'impact que celui-là. » Tsurisaki Kiyotaka, *Tracks*, Arte, « L'artiste croque-mort Tsurisaki Kiyotaka », 26 octobre 2006 (source : <http://www.arte.tv/fr/20050106/1364944>, CmC = 1364950.html)

L'ART ET LA MORT DANS L'ART CONTEMPORAIN, VERS UNE NOUVELLE VISIBILITE DE LA MORT ET DES CADAVRES

« La représentation poétique d'une réalité est plus persuasive que sa simple expression par le discours ordinaire parce qu'elle est surdéterminée, et non parce qu'elle serait ressemblante ou vraisemblable. » Jaus Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, p. 33.

Des cadavres comme objet d'exposition aux cadavres comme œuvre d'art

« Nulle part il [le cadavre] n'est un reste disponible à la curiosité et à la fantaisie des vivants¹⁰⁸. » Si cela semble à première vue une évidence, pourtant, selon la définition que l'on donnera au terme de fantaisie et si l'on retient l'idée que c'est la « faculté imaginative, le pouvoir d'invention d'un artiste¹⁰⁹ », il faut bien constater et les pages qui suivent s'emploieront à le montrer que c'est aujourd'hui bien moins sûr qu'il n'y paraît. Dans une certaine mesure, oui le cadavre est bien devenu un objet de fantaisie... De fait, si « à côté des cadavres authentiques se placent les faux cadavres ou les cadavres anomiques qui tantôt appartiennent au domaine du biomédical, tantôt procèdent de projections fantasmatiques », s'il y a des « cadavres simulés, morts-vivants ou vivants-morts¹¹⁰ », il faut aujourd'hui aussi compter avec les vrais, les faux et les « vrais/faux » cadavres des mondes de l'art.

Ayant dit cela, nombre de lecteurs auront à l'esprit les écorchés de Gunther Von Hagens, et ces expositions de corps qui ont récemment défrayé la chronique, suscitant débats, polémiques et parfois à l'origine de procès, mais ce n'est pas ce dont il sera question dans les pages qui suivent¹¹¹. Quand bien même le sujet est passionnant (ces expositions ont fait l'objet de censure en France¹¹² alors qu'aux États-Unis, en Corée, en Allemagne, et bien d'autres pays, elles n'avaient pas soulevé de problèmes), le fait est qu'on ne peut les considérer comme de l'art, ni les corps présentés comme des créations artistiques, ce qui n'exclue pas leur dimension esthétique dans le sens anthropologique, mais les exclues de l'analyse qui portent sur les œuvres artistiques. S'il est question d'exposition de cadavres et de création c'est dans le sens d'invention,

¹⁰⁸ Le Breton D., « Le cadavre ambigu : approche anthropologique », *op. cit.*

¹⁰⁹ Trésor de la langue française informatisée, <http://atilf.atilf.fr/>

¹¹⁰ Thomas L.-V., « En hommage à Louis-Vincent Thomas. Le cadavre », *Études sur la mort* 2006/1, N° 129, p. 11.

¹¹¹ Pour voir une vidéo de l'exposition : <http://www.bodyworlds.com/en/prelude.html>

¹¹² Voir la presse d'avril 2009, à propos de l'interdiction de l'exposition « Our body » au nom de la dignité de la personne humaine.

d'innovation. Les espaces de diffusion de ces corps morts (dénommés par leur inventeur plastinats ou spécimen) sont des centres d'art, des musées, mais c'est « par défaut » parce qu'il n'existe pas d'autres lieux où les exposer¹¹³, et le lieu et le commentaire ne suffisent pas à les doter d'une propriété artistique¹¹⁴. En effet, l'utilisation par les artistes de procédés scientifiques et techniques si elle est de nature à produire de l'art¹¹⁵, il est utile de préciser que l'inverse n'est pas vrai et tout procédé utilisé à des fins de création n'est pas producteur d'art¹¹⁶.



Musée Fragonard, *L'homme à la mandibule* et *Buste de femme*, 18^e siècle

¹¹³ On note que les écorchés de Fragonard ont trouvé place dans un musée mais celui de l'école vétérinaire, leur exposition (dans un contexte scientifique et lié à l'histoire de l'anatomie) ne pose pas les mêmes questions dans un contexte de monde de l'art, voir le site : <http://musee.vet-alfort.fr/>.

¹¹⁴ En effet, si « l'art contemporain nous livre tous les jours de "nouveaux" supports qui rendent cette propriété artistique moins générique que générative » la propriété artistique d'un objet quel qu'il soit (ready-made y compris) ne se décrète pas mais relève d'un processus, le lieu de présentation peut jouer un rôle déterminant mais ne suffit pas à lui seul (Bérardi J.-C., *Prolégomènes à une sociologie de l'art*, tome 1, *op. cit.*, p. 23).

¹¹⁵ On peut évoquer ici, afin d'illustrer le propos, le travail de création de Stelarc qui utilise dans les mondes de l'art les progrès liés à la greffe humaine et à la reconstruction des corps, il s'est fait greffer une oreille sur l'avant-bras en guise de performance, poursuivant son projet d'homme bionique, cette oreille devant à terme être équipée d'un système de micro et d'une connexion Bluetooth pour permettre à l'artiste de percevoir des sons avec son bras, voir son site : <http://www.stelarc.va.com.au/>

¹¹⁶ Les travaux de C. Détrez, P. Mercklé et A. Simon sur Von Hagens et l'enquête qu'ils ont conduite aux États-Unis, ont bien montré l'ambiguïté entre art et science sur laquelle Von Hagens articule son projet.



Gunther von Hagens, *Body Words*, années 2000

On notera d'ailleurs que dans le formulaire de consentement en ligne et pour faire don de son corps, il n'est pas question d'art et de création artistique : « Je souhaite qu'après mon décès, mon corps soit mis à disposition pour la plastination. Je déclare mon accord par ma signature. Je ne désire pas être inhumé(e) et aucune autopsie (ouverture du corps dans un institut de pathologie) ne sera pratiquée. [...] Mes proches ont été informés de ce don et l'approuvent. S'ils ne sont pas d'accord, ce don est soit certifié conforme par un notaire soit confirmé par la signature d'au moins un témoin. Je réalise que l'IfP est un institut privé. Monsieur Gunther von Hagens, l'inventeur de la plastination, en assure la direction scientifique. L'IfP s'engage à remettre des spécimens humains uniquement à des utilisateurs qualifiés ». Les utilisateurs qualifiés sont des personnes juridiques ou naturelles qui souhaitent utiliser des spécimens humains exclusivement à des fins de recherche, d'enseignement ou dans le cadre de professions médicales, diagnostiques et thérapeutiques, et les rendre convaincants. Ces personnes sont entre autres des établissements d'enseignement comme des universités, des hôpitaux, des écoles et des musées, mais aussi des médecins généralistes, des professeurs d'université, des chargés de cours ainsi que d'autres personnes qui participent à la réalisation de projets de recherche¹¹⁷. »

¹¹⁷Voir le site de l'Institut de plastination, http://www.koerperwelten.de/fileadmin/user_upload/dokumente/Docs_FR/Consentement_FR_08.pdf

Face à ce projet et programme, on serait tenté de se dire que l'art n'a pas franchi cette limite et que si l'idée de faire don de son corps mort à l'art, le transformant en véritable matériau de création, a pu germer dans l'esprit d'un artiste¹¹⁸, le projet est resté conceptuel.

C'est en effet le cas de la proposition de Michel Journiac¹¹⁹ en 1972 lorsqu'il propose à la galerie Stadler à Paris, l'œuvre suivante :

TRANSFORMEZ VOTRE CORPS
EN ŒUVRE D'ART
1er CONTRAT
- VOUS PARIEZ POUR LA PEINTURE
VOTRE SQUELETTE EST LAQUE BLANC
2ème CONTRAT
- VOUS PARIEZ POUR L'OBJET
VOTRE SQUELETTE EST REVÊTU
DE VOS VÊTEMENTS
3ème CONTRAT
- VOUS PARIEZ POUR LE FAIT
SOCIOLOGIQUE : L'ÉTALON OR
VOTRE SQUELETTE EST PLAQUE OR
CONDITIONS
1 - CEDER VOTRE CORPS A JOURNIAC
2 - MOURIR

Michel Journiac, *Contrat pour un corps*, 1972

¹¹⁸ La littérature, version romane noire, bande dessinée, etc., a elle très largement traité le sujet, *La Fille aux yeux de Botticelli* de Herbert Lienerman, *Les Sept crimes de Rome* de Guillaume Prévost, *Lyz et les cadavres exquis* de Alexis Horellou, Delphine Le Lay pour n'en citer que quelques-uns, nouent leur intrigue autour d'œuvres d'art réalisées à partir de cadavres, les corps provenant d'individus que l'artiste s'est parfois lui-même chargé de tuer à des fins de création artistique. Il y a tout un travail à faire sur le meurtre comme performance artistique dans les romans contemporains.

¹¹⁹ Site de l'artiste, Michel Journiac : <http://www.journiac.com/>

Ce cadavre qui nous fait tant horreur serait-il devenu un matériau de création ? Nous y viendrons plus loin.

En contrepoint des réflexions des prolégomènes, il peut paraître bien étonnant que ce « cadavre ambigu » ressurgisse ainsi dans les mondes de l'art, se donne à travailler plastiquement comme tout autre matériau de création, se donne à voir dans des œuvres et soit ainsi l'objet d'une expérience esthétique possible. Pour comprendre ce paradoxe qui nous rend supportable là ce que l'on a escamoté ici, et saisir le processus qui a amené les mondes de l'art à remplacer les morgues dans ce qui relève d'une spectacularisation du cadavre, il convient de développer l'analyse et de faire un état des lieux à partir d'un corpus d'œuvres et d'artistes, qui ont en commun d'avoir composé avec la mort et les morts, comme thème et/ou matériau. Plutôt qu'exhaustif, cet état des lieux propose d'être représentatif des œuvres produites ces dernières années, celles qui se démarquent par leur contemporanéité, et qui ont donné une nouvelle (dans tous les cas une autre) visibilité à la mort et au cadavre. Saisies sous l'angle esthétique et artistique, ces créations seront aussi appréhendées comme des « documents » sur notre rapport social et contemporain à la mort et au cadavre, l'enjeu étant de montrer que si, oui la mort et les morts ont toujours été présents dans l'art, ils le sont différemment aujourd'hui et manifestement les œuvres produites signalent des changements dans les mondes de l'art, mais bien aussi dans nos mondes sociaux. Les œuvres font ainsi émerger une pluralité des rapports (cognitifs, esthétiques et esthésiques) à la mort et une diversité des manières d'appréhender, de présenter, de représenter et de « se » représenter les cadavres.

Ce qui est nouveau ou différent et qui fait écho à des évolutions propres à nos sociétés contemporaines, à l'histoire de l'art récente, c'est la manière dont les artistes contemporains se saisissent de la mort et du cadavre, et ce qu'ils donnent à voir aux spectateurs au travers de leurs créations. « Pendant des milliers d'années, l'art a eu une mission civilisatrice : instruire l'esprit et réjouir les sens. L'art contemporain voit quant à lui le triomphe de l'immonde", c'est-à-dire, selon l'étymologie (*immundus*), de l'abjection, du déchet. Tout est bon : exhibition de corps, mutilation, fascination pour le sang, les humeurs et même les excréments¹²⁰ ». Les cadavres font ainsi partie de ces « immondices » très présents dans les créations des artistes contemporains alors que leurs prédécesseurs (Léonard de Vinci, Rembrandt, Géricault, pour n'en citer que quelques-uns) s'ils y avaient recours, leur usage et perspective étaient tout autres. Il s'agissait de parfaire leur connaissance du corps afin de produire des œuvres au plus près de la réalité, les artistes aujourd'hui cherchent, dans une perspective esthétique, à dépasser la simple présentation et représentation de la mort et du cadavre. Leurs travaux ont ceci de différent qu'ils mettent en avant une nouvelle visibilité (à tout

¹²⁰ Clair J., *De Immundo*, Paris, Galilée, 2004.

le moins différente) de la mort par des mises en scène et une esthétisation qui se distinguent de celles qui étaient proposées jusqu'alors et par des usages inédits du cadavre. C'est ce que la suite de l'étude cherche à illustrer et analyser.

Mais sur la question de l'art qui serait là pour « instruire l'esprit et réjouir les sens », il convient de noter que s'il instruit toujours, les œuvres du passé sont bien souvent aussi horribles que celles contemporaines, et s'en réjouir ne paraît pas le vocable le plus approprié, on y retrouve tout autant cette exhibition de corps, mutilation, fascination pour le sang...



Jan de Baen, *Body of Dewitt Brothers*, 1672

Les artistes en proposant d'esthétiser la mort, en montrant la vie du cadavre, engagent une réflexion proprement sociologique sur leur travail, réflexion qui intègre le point de vue esthétique à défaut de s'en distinguer. Du point de vue esthétique à la compréhension sociologique, il s'agit d'interroger la question des limites et celles des frontières de l'acceptabilité artistique, éthique et légale autour du corps. Si aujourd'hui on tait la mort, on la maquille et on la cache, dès qu'elle est « vraie » et nous touche de près, paradoxalement, musées et galeries sont parmi les lieux où elle ressurgit plus présente que jamais et sous les formes les plus inédites et inattendues.

Comment choisir les œuvres et comment organiser un corpus ? Aucune étude systématique n'ayant été produite sur la question¹²¹, c'est par la méthode de l'échantillonnage théorique¹²² et sur la base de visites d'expositions, de catalogues, de recherches sur Internet (site de musées, de galeries, d'artistes, banque de données et d'images¹²³) qu'un corpus d'œuvres a pu être constitué afin de fournir un matériau empirique dense et représentatif, mais surtout qui permette une théorisation du phénomène observé. Un choix a été opéré, celui de concentrer l'analyse sur des formes de créations dont la contemporanéité est à la fois temporelle¹²⁴, thématique et formelle, qui traite de la mort bien sûr mais surtout sous l'angle du corps, de la dépouille, du cadavre, ce qui a amené à exclure la peinture¹²⁵, le dessin, la sculpture (dans le sens classique du terme), et les œuvres où la mort n'est qu'allusive, métaphorique.

Avant d'amorcer l'analyse plus fine et d'ancrer la théorie au fil des œuvres on pourra faire ici quelques constats préalables utiles à pour la suite :

- le premier renvoie au fait que les artistes se sont littéralement emparés du sujet au cours des années 80 et leur nombre n'a cessé d'augmenter jusqu'à aujourd'hui¹²⁶, ils ont été de plus en plus nombreux à travailler ce thème au point qu'il serait aujourd'hui difficile de proposer une liste exhaustive des artistes s'y étant intéressé et encore moins de repérer toutes les œuvres ; les expositions d'envergure

¹²¹ Il existe des revues et hors série artistiques sur la mort et la violence dans la création contemporaine (voir en bibliographie *Art Press, La Voix du regard*), un recueil d'entretien *Art à mort* de Virginie Luc, des articles épars, mais aucune publication ou étude qui recense l'ensemble des œuvres contemporaines produites sur la mort et le cadavre.

¹²² Suivant la méthode proposée par Glaser B., Strauss A., *La Découverte de la théorie ancrée*, Paris, La Découverte, 2010.

¹²³ De nombreuses reproductions d'œuvres illustrent l'ouvrage, le cas échéant des renvois aux sites des artistes ou de leur galerie sont faits de manière systématique.

¹²⁴ Les œuvres sélectionnées pour le corpus ont été produites au cours des années 80-90 et 2000, ce qui ne signifie pas que les artistes cités n'en ont pas produit avant, mais elles n'ont été retenues pour l'étude.

¹²⁵ Outre le fait la peinture en soi n'est pas la forme de création la plus appropriée pour évoquer la contemporanéité des œuvres produites ces dernières années, une étude a d'ores et déjà été publiée (Pascale Dubus, *L'Art et la mort. Réflexions sur les pouvoirs de la peinture à la Renaissance* Paris, édition du CNRS, 2006) ; par ailleurs, la mort et le cadavre sont tellement présents et sous toutes leurs formes dans l'histoire de la peinture qu'il faudrait d'abord en faire l'histoire et en tracer les grandes évolutions pour ensuite faire un choix de peintures contemporaines, il sera toutefois question de quelques peintures dans le cours du texte à des fins d'illustration.

¹²⁶ On peut repérer bien avant au cours du XXème siècle des œuvres sur la mort ou le cadavre, on pensera à Chris Burden, Oldenbourg, Beuys, Appelt, Rainer, Ana Mendieta... et tous ceux exposés à Bern pour l'exposition *Six feet under* (*Six feet under* : http://www.kunstmuseumbern.ch/dok/cms/temp/DDF4CF08-A6F1-4AAF-AD332A0B76169755/SixFeetUnder_Saaltex_t_f.pdf) mais ce qui intéresse l'étude ce sont les 20-30 dernières années pour ce qu'elles révèlent de spécifique.

spécifiquement dédiée à l'art et la mort (version fin de vie pour *Dead Line*, version panorama historique pour *Six feet under*, ou version thème particulier pour *Le dernier portrait*¹²⁷) permettent d'en entrevoir l'ampleur ;

- Le deuxième constat permet d'avancer que le cadavre (tout ou partie) n'est plus seulement mis en scène et représenté, mais il est devenu un matériau de création « comme les autres », et malgré toutes les réticences et tous les interdits qui l'entourent ;

- Le troisième nous conduit à observer un franchissement des limites, limites du supportable, de l'acceptable en art, qui seront étayés au cours de l'analyse ;

- Le quatrième montre l'émergence d'un public pour ces œuvres et l'existence de formes de réception très contrastées, mais pas nécessairement et comme on aurait pu le penser seulement de résistance ou de rejet.

- Le cinquième constat montre cette tendance des artistes à donner une nouvelle et une autre visibilité à la mort et le cadavre, montrant ce qui est ailleurs et dans tout autre contexte in-montrable.

On notera par ailleurs trois lignes de partage dans le corpus constitué :

- les artistes se distinguent en deux groupes, il y a ceux dont le travail porte exclusivement (ou presque) sur la mort et/ou le cadavre (par exemple Teresa Margolles, Izima Kaoru ou encore Araya Rasdjarmrearnsook dont il sera question plus loin) et ceux pour lesquels le travail sur ces thèmes est ponctuel et correspond à une œuvre en particulier, une série, ou un moment de leur carrière.
- ils évoquent « la mort » et « des morts », mais certains parlent aussi de leur propre mort, de celles de leurs proches.
- les œuvres se départagent en trois catégories, celles qui « traitent » de la mort et du cadavre, les plus nombreuses ; celles qui utilisent de « vrais » cadavres mais qui figurent dans l'œuvre finale ; celles qui sont composées concrètement avec des « matériaux » prélevés sur les morts (les plus rares).

Ces lignes de partage nécessaires pour cadrer l'analyse, et qui permettent d'amorcer l'organisation des données, ne permettent toutefois pas de produire une connaissance approfondie sur cette nouvelle visibilité de la mort et sur les usages contemporains du cadavre dans l'art, ce sont donc d'autres entrées qui doivent être proposées pour permettre une approche plus analytique et détaillée.

¹²⁷ Voir les catalogues : *Dead Line*, Paris, Paris-Musées, 2009, *Six feet under*, Bern, 2007, *Le Dernier portrait*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002. De nombreuses autres expositions, plus modestes par le lieu, le nombre d'artistes exposés, la médiatisation qui en a été faite, pourraient être signalées, mais elles sont difficiles à toutes lister, on pourra citer *La Mort*, du groupe Noir Limite en 1991 (groupe dissout en 1993) au Havre, voir le site *Photographies and co* <http://www.photographiesandco.com/noirlimite.php>, *The Dead*, National Museum of Photography, Film & Television à Bradford en 1996, ou encore *Mort ou vif*, mai à octobre 2009, fondation Frances).

Quand l'artiste se met à (la) mort

En premier lieu et ci-après il sera question de l'artiste et de sa propre mort, car en effet si la mort de l'artiste lui-même est présente de différentes manières dans les créations contemporaines, souvent indirectes, métaphoriques ou symboliques, certaines peuvent ici retenir l'attention parce que les artistes y mettent en scène leur propre corps mort¹²⁸. L'expérience de la mort, connus de tous « par procuration » est pour soi-même une inconnue, l'art offre ici à l'artiste une opportunité intéressante et lui permet de « se figurer » et de s'éprouver mort dans les mondes de l'art, lui donnant par là même une occasion d'intervenir sur un événement où *a priori* on ne peut que laisser advenir.

Parmi ces mises en scène, celle proposée par James Lee Byars¹²⁹, dans *Death of James Lee Byars* est intéressante en ce sens qu'il traite de sa propre mort, avant et après que celle-ci ne survienne, proposant une œuvre évolutive. Outre le fait que cela montre très concrètement comment l'œuvre survit à son créateur, cela renvoie aussi à la modification que son décès implique et particulièrement au regard de ce qu'il adviendra de son travail de création. En effet, l'artiste vivant participait directement, sous forme de performance à sa création, une fois mort, son corps a été remplacé par un cercueil : « Pendant *The Perfect Death of James Lee Byars* [La Mort parfaite de James Lee Byars] en 1984, il est vêtu d'un de ses costumes en lamé or et étendu sur le sol peint en or devant le Philadelphia Museum of Art. L'or sur l'or rend son corps quasi invisible. Il recrée cet effet dix ans plus tard, dans son installation *The Death of James Lee Byars* [La Mort de James Lee Byars] à la Galerie des Beaux-Arts, à Bruxelles¹³⁰. » À son décès, l'œuvre s'est transformée en un cercueil installé dans une pièce tapissée de feuilles d'or, et cinq cristaux posés dessus symbolisent le corps de l'artiste¹³¹.

¹²⁸ Une exposition a récemment traité de la fin de vie et la mort bien réelle de l'artiste : *Dead line* au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris (octobre 2009-janvier 2010), elle douze artistes internationaux, chacun d'eux, conscient de sa mort imminente, a intégré dans son travail cette réalité : Absalon, Gilles Aillaud, James Lee Byars, Chen Zhen, Willem de Kooning, Felix Gonzalez-Torres, Hans Hartung, Jörg Immendorff, Martin Kippenberger, Robert Mapplethorpe, Joan Mitchell, Hannah Villiger.

¹²⁹ Pour une biographie de l'artiste en français et une analyse de son travail : voir le site du Musée de Strasbourg, http://www.musees-strasbourg.org/sites_expos/BYARS/RESSOURCES_BYARS/dp_byars.pdf

¹³⁰ Source : document de présentation de l'exposition *James Lee Byars, Life, Love and Death*, Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg, décembre 2004-mars 2005 (http://www.musees-strasbourg.org/sites_expos/BYARS/RESSOURCES_BYARS/dp_byars.pdf)

¹³¹ Voir une vidéo de l'œuvre : <http://www.tv5.org/cms/chaine-francophone/cultures/Tous-les-dossiers/Otto-le-gardien-de-l-art-contemporain/p-5950-Otto-le-gardien-de-l-art-contemporain.htm>



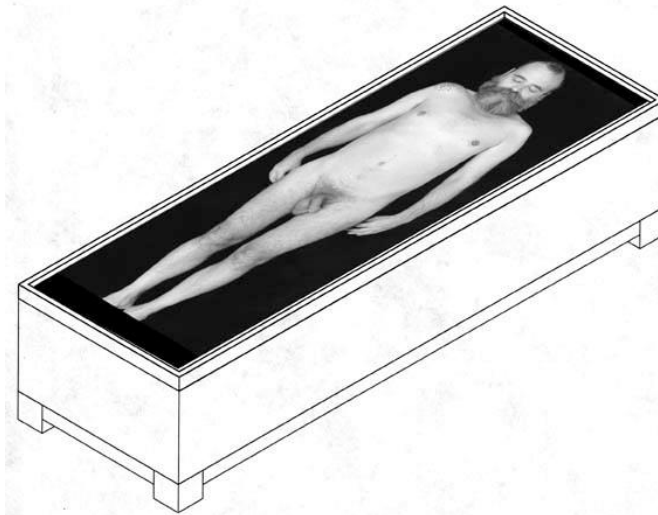
James Lee Byars, *Death of James Lee Byars*, 1984

Un autre artiste, AA Bronson¹³² dans la même lignée a mis en scène sa propre mort quelques années après avoir mis en scène artistiquement celle de ses amis morts¹³³ au travers d'une œuvre intitulée *Coffin* (2000) : « Le sentiment de culpabilité que ressent toujours le survivant d'un drame a conduit AA Bronson à mettre en scène son propre cadavre dans une œuvre intitulée *Coffin*. L'artiste prend alors son rôle de démiurge et nous renvoie l'image de son corps, nu, allongé, froid dans son cercueil – cadavre d'autant plus angoissant que c'est celui d'un vivant¹³⁴. »

¹³² Site de l'artiste : <http://www.aabronson.com/art/index.htm>

¹³³ Il en sera question plus loin.

¹³⁴ Document de présentation de l'exposition de AA Bronson à la galerie Frédéric Giroud, mai à juillet 2007, Paris, http://www.fredericgiroux.com/fr/php/fiche_expo_from_artiste.php?expo=56



Study for AA Bronson, August 22, 2000, 2000, source : <http://www.aabronson.com/art/LookingGlass/Wien2.htm>

Un troisième exemple peut venir compléter cette mise à mort de l'artiste par lui-même, avec cette création saisissante de réalisme proposé par Christiana Glidden, *Death of a Replicant* (1998), l'artiste a fabriqué une copie de son corps et « s'est » installée dans un cercueil transparent. Si l'allusion à Blanche-Neige étendue dans son cercueil de verre est manifeste, c'est surtout l'effet de réalité qui saisit les spectateurs face à ce faux-corps mort si vraisemblable, qui a tous les traits (au sens propre comme au sens figuré : expression du visage, teint, rigidité cadavérique, tenue vestimentaire...) et ressemble de si près à une mère, une tante, une amie... que l'on a vu ou verra sur son lit de mort.



Christiana Glidden, *Death of a Replicant*, 1998

Face à cette œuvre, c'est bien au travers d'une « fausse morte » que la « vraie mort » se donne à voir, par sa présence très plastique et réaliste, à défaut d'être réelle, par une attitude et des traits si fidèlement reproduits, tout autant que par une esthétisation, un maquillage, spécifiques aux défunts contemporains et qui sont devenus sinon une norme à tout le moins une convention pour nombre de nos pays occidentaux¹³⁵. Anne Carol montre ce processus d'évolution et la variation autour de la notion de « beau cadavre », si « le but visé n'est pas de restituer une apparence de vie », « on se contente de respecter les formes générales », elle montre comment « la diffusion de l'embaumement, son déplacement vers la sphère privée, se sont en effet accompagnés de nouvelles exigences et de nouvelles pratiques » et particulièrement du point de vue de l'aspect esthétique du cadavre, ce qui est recherché est bien une « continuité visuelle avec le souvenir du défunt¹³⁶ ».

Alors que James Lee Byars joue sur une mise en scène et en espace très artistique, AA Bronson et Christiana Glidden proposent leurs deux corps morts tels que ceux que l'on pourrait, mais que l'on ne veut plus, voir dans nos vies sociales quotidiennes. Dans le même esprit Paul Mac

¹³⁵ Voir l'article de Saraiva C., « Le mort maquillé », *Terrain*, n° 20, 1993, et notamment le point au titre éloquent « Poudre de riz et rouge à lèvres ».

¹³⁶ Carol Anne, « Faire un "beau" cadavre : difficultés techniques et ambiguïtés esthétiques de l'embaumement au XIXe siècle (France) » *Rencontre autour du cadavre*, Groupement d'anthropologie et d'archéologie funéraire, Marseille, 16 et 17 décembre 2010.

Carthy¹³⁷ nous livre en silicone aussi, son autoportrait comme mort (à moins qu'il ne soit qu'endormi ?). On aurait pu toutefois connaissant le travail de l'artiste s'attendre à une version plus « décapante ».



Paul MacCarthy, *Dreaming*, 2005

Les mondes de l'art sont ici cet espace des possibles où sa propre mort peut être mise en scène, et où l'on peut soi-même y assister ou la contempler.

Sur ce thème de la mise à mort, on peut aussi évoquer « les autoportraits en suicidés¹³⁸ », Anna Guillo en donne différents exemples, celui qui peut retenir l'attention ici parce qu'il s'inscrit dans un travail sur la durée et correspond à la période étudiée est celui de Sam Samore, qui a produit une série commencée dans les années 70 poursuivie récemment, intitulée *The Suicidist* : « Chacun des suicides ouvre ou ferme une séquence de vie, mais une vie que l'on imagine sans cesse renouvelée, sans quoi elle ne pourrait se soumettre au jeu répétitif de la fausse mort. Or c'est bien par ce dispositif séquentiel de va-et-vient absurde entre la vie et la mort que Samore cherche à exposer à la fois la conscience de sa propre finitude et sa liberté d'homme mais aussi d'artiste [...]. Si l'homme a la liberté de mettre fin à ses propres jours, l'artiste a le pouvoir

¹³⁷ Voir son travail sur le site de la galerie Valois : <http://www.galerie-vallois.com/artistes/paul-mccarthy.html>

¹³⁸ Guilló A., de « L'autoportrait en suicidé : la tentative réussie de l'autofiction », revue *esse : arts + opinion* n°58, « Extimité, ou le désir de s'exposer », Montréal, septembre 2006, p.30-35.

d'assouvir cette liberté en images¹³⁹ », et de se mettre en scène dans des suicides bien divers, priser de barbituriques, défenestration par exemple.



Sam Samore, *The Suicidist* (continued), 2003



Sam Samore, *The Suicidist* (continued), 2003

Mais les artistes, ne parlent pas seulement d'eux c'est aussi certains de leurs proches morts ou sur le point de l'être qui vont intégrer leur travail. On retrouve ici A. A. Bronson déjà cité qui a amorcé un tournant dans sa carrière et son œuvre ce directement en lien avec la mort : « Après que Felix Partz et Jorge Zontal, les partenaires d'AA Bronson¹⁴⁰, furent morts du sida en 1994, le travail de ce dernier a continué, explorant ses limites en relation avec la mort et le traumatisme. Ses premières œuvres signées de son nom seul furent les photos qu'il prit de Felix sur son lit de mort, et celles de Jorge à l'hôpital quelques semaines avant sa mort¹⁴¹. »

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Ils faisaient ensemble partie du collectif General Idea (voir le site de l'artiste : <http://www.aabronson.com>).

¹⁴¹ Source : « Something you should know : artistes et producteurs aujourd'hui », document de présentation du séminaire conçu et organisé par Patricia Falguières, Élisabeth Lebovici, Hans-Ulrich Obrist et Natasa Petresin dans le cadre du CESTA/EHESS, mai 2007, Paris.



A. Bronson, *Jorge*, February 3, 1994



A. A. Bronson, *Felix*, June 5, 1994

C'est aussi Nan Goldin qui photographie ses proches drogués, atteints du sida... dont la mort est imminente ou programmée.



Nan Goldin, *Gotscho kissing Gilles (deceased)*, 1993

Si la photographie des défunts, cette tradition du « dernier portrait » se retrouve dans les mondes de l'art, bien différemment d'ailleurs en termes de conventions de présentation¹⁴², elle a longtemps été, sinon courante à tout le moins pratiquée dans nos vies sociales quotidiennes : « La photographie mortuaire, au même titre que les photographies de communion, de mariage ou du service militaire, faisait ainsi partie de l'éventail des services offerts par les daguerréotypistes. "Les gens revendiquaient la possibilité de disposer d'une effigie du défunt lors de son passage de vie à trépas, leur permettant de suivre au plus près cette séparation. On aurait dit que contemporain d'une époque où on multipliait des images des vivants, ils ne comprenaient pas que les morts en soient privés". Si ce dernier portrait était appelé de façon générale à demeurer dans le cercle étroit de la famille et des amis, rejoignant les clichés de l'album de famille ou les murs de l'appartement, il pouvait – dans le cas de personnalités – faire l'objet d'une large diffusion publique¹⁴³. »

Ces quelques exemples, mais d'autres pourraient figurer bien sûr, s'ils permettent d'amorcer le travail de repérage des manières de composer avec la mort dans l'art aujourd'hui, et de dépasser les premiers constats et lignes de partages évoquées, ne représentent toutefois qu'une partie assez minime d'ailleurs de la grande diversité des créations produites. Pour en rendre compte, la suite de cette partie propose d'organiser la catégorisation selon quatre entrées : la première artistique renvoie à la forme des œuvres, autrement dit aux supports de création ou médias utilisés par les créateurs, leur diversité se révèle instructive en ce qu'elle permet à la fois de mettre au jour ce que l'art « peut » uniquement parce que c'est de l'art justement (et pour reprendre l'expression de Thomas Hirschhorn), en ce que cela montre aussi la pluralité des formes contemporaines de création, des « traitements » et des effets esthétiques possibles pour un même thème ou sujet. La deuxième et la troisième entrée permettent à partir des œuvres et de leur catégorisation de décrire les âges de la mort (de ceux les plus « acceptables » à ceux insupportables), puis les profils sociaux des morts présentés dans les mondes de l'art. Enfin, la dernière entrée, se présente comme un catalogue raisonné des types de morts possibles, la production artistique contemporaine permettant de les décliner dans leur grande diversité.

Différents supports pour différentes morts

Photographies

« Pourquoi donc le thème de la mort est-il si présent en photo ? On le voit se profiler dès les premières images d'êtres humains, quelque temps après son invention. C'est que la photographie permet de conserver un souvenir, de donner l'image dernière, de fournir un fétiche à

¹⁴² On trouverait aussi inconvenant que déplacé, des derniers portraits ou les défunts seraient nus. Or les artistes se le permettent.

¹⁴³ Jonas Irène, « Les représentations de la mort dans les photos de famille », dans *Le Corps et la mort dans l'art* (sous la direction de Girel S. et Soldini F.), Paris, L'Harmattan, 2011.

l'angoisse de cette perte ou à celle de la mort. Elle peut aussi s'adonner au morbide, dont le goût aurait sans doute poussé Hyppolyte Bayard, dans son *Autoportrait en noyé* (1849), à substituer sa propre tête à celle d'un mort... La dernière réalisation retentissante du même type est celle de Mapplethorpe qui, se sachant atteint du sida, fit une de ses dernières apparitions publiques avec, à la main, la canne à tête de mort qui siège à l'avant-plan d'un de ses derniers autoportraits¹⁴⁴. »

Mort, cadavres et photographies ne constituent donc pas une association nouvelle ou inédite en art, en revanche ce qui l'est c'est la démultiplication des œuvres et des artistes qui la proposent, la manière dont ils composent.

« Il faudra un jour expliquer ce malaise qui a gagné la photographie contemporaine, se demander ce que signifie l'avalanche d'images morbides sur les cimaises quand le genre a longtemps été réservé au photojournalisme (guerres, famines, épidémies, charniers). Il faudra dire comment les ravages du sida ont influencé entre autres l'œuvre de Peter Hujar, Nicholas Nixon, Nan Goldin, Cindy Sherman, Robert Mapplethorpe, comment les guerres ont poussé des artistes à décrire les corps meurtris (Sophie Ristelhueber, Gilles Peress, Jeff Wall). Tous montrent ce que l'on refuse de voir. Il est vrai que le public possède pour unique référence les images harmonieuses et bien composées d'Henri Cartier-Bresson. Alors le choc est trop fort, la fracture trop béante entre deux esthétiques opposées. Surtout quand on a l'impression qu'aucune nécessité, aucune urgence ne portent l'inacceptable¹⁴⁵. » Plus de quinze ans après que ces quelques lignes aient été écrites, la photographie n'a pas cessé de donner à voir de telles images, plusieurs publications en rendent compte¹⁴⁶, en revanche ce sont aussi d'autres manières de photographier la mort qui ont émergé et qui rendent bien compte de cette nouvelle visibilité que l'étude cherche à explorer. Cet intérêt pour la mort chez les photographes émerge avant la période de référence choisie, on pensera au travail précurseur de Jeffrey Silverthorne, qui dans les années 70 avait produit un travail sur la morgue¹⁴⁷. Plus avant dans le texte ce thème en particulier sera illustré thématiquement, mais l'occasion est ici donnée de parler d'un photographe en particulier, Joël-Peter Witkin¹⁴⁸ en ce qu'il permet d'entrer de plain-pied dans le rapport ambigu au cadavre que la photographie contemporaine a engendré : né en 1939 à New York. Il vit et travaille aujourd'hui à Albuquerque, Nouveau

¹⁴⁴ *Recension de Memento Mori, Andres Serrano, La Morgue*, Musée d'art contemporain de Montréal. Du 21 octobre 1994 au 8 janvier 1995, par Sylvain Campeau, *ETC*, n° 30, 1995, p. 24-27.

¹⁴⁵ « Comment les images morbides ont envahi la photographie contemporaine », *Le Monde*, 21 juin 1995.

¹⁴⁶ En marge des catalogues d'artistes on pourra citer Baqué D, *L'Effroi du présent*, Paris, Flammarion, 2009 ; Paul Ardenne, *Extrême. Esthétique de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006 (voir les deux derniers chapitres : « Voir la mort » et « Le cadavre idolâtré ») ; « Images interdites, figures imposées », *La Voix du regard*, n° 20, 2007 : « Représenter l'horreur », *Art Press*, hors série, mai 2001.

¹⁴⁷ Récemment une exposition a permis d'exposer son travail, « Mort ou vif », à la Fondation Frances, <http://www.fondationfrances.com/exposition/mort-ou-vif.html>

¹⁴⁸ Son travail est montré en France à la galerie Baudoin-Lebon : <http://www.baudoin-lebon.com/fiche-artiste.php?nom=witkin&prenom=joel%20peter#bio>

Mexique. Issu d'une famille ouvrière, d'un père juif et d'une mère catholique, ses parents se séparent durant son enfance. Ses premiers essais photographiques s'effectuèrent à l'âge de seize ans. Reconnu internationalement. Son travail se limite à une dizaine de photographies sur l'année. Très esthétiques, ces photographies sont « artisanales » et sophistiquées¹⁴⁹. La mort le hante très tôt, il est issu de triplé, son frère survivra, sa sœur non, il sera témoin à l'âge de six ans de la décapitation d'une petite fille lors d'un accident de voiture, ces événements sont présentés comme les éléments « catalyseurs » de son œuvre morbide¹⁵⁰ ; d'autres thèmes sont récurrents, ils renvoient à la religion et au sexe. Longtemps controversé son travail est aujourd'hui parmi les plus médiatisés et reconnu de l'art contemporain : il consiste en des compositions photographiques dans lesquelles se mêlent des morceaux de corps humains, des individus difformes, des objets tels que miroirs, divers éléments de mobilier, des éléments naturels comme les fleurs, etc. ; entre « natures mortes » et « cadavres exquis » ces œuvres ne sont pas sans heurter, à tout le moins questionner les spectateurs dès lors que les matériaux de création sont identifiés. En effet, les morgues proches de son habitation lui fournissent la matière première de ses travaux : cadavres, squelettes, fœtus, restes humains ou animaux sont mis en scène et agencés dans des compositions « macabrement esthétiques ».

Pour réaliser ses compositions photographiques, toujours à la recherche de modèles, passe des annonces dans la presse pour les solliciter : « Cherche têtes d'épingles, nains, géants, ailés, mains ou pieds changés, quelqu'un né sans bras, pieds, yeux, seins, organes génitaux, oreilles, nez, lèvres, hermaphrodites et teratoïdes (vivant ou mort) ». Il n'est pas aisé dans le cadre d'un texte de décrire les œuvres, l'exposé de ce qu'elles représentent n'échappe pas à la description factuelle de cela même qui les compose, et dire que sur telle œuvre on observe un corps d'homme sans tête affalé sur une chaise, sur telle autre deux têtes de vieillards décapités et qui s'embrassent, ne rend aucunement compte de l'effet esthétique produit par la mise en scène et la technique de l'artiste ; cet « effet » s'il est loin de nier et d'effacer le caractère macabre des matériaux utilisés neutralise et dépasse leur réalité empirique en devenant un objet artistique. Son travail a ceci d'intéressant que le cadavre, si tabou, entre ici pleinement dans les mondes de l'art non seulement comme sujet mais comme matériau de création, ce qui va devenir sinon « courant » au moins récurrent dans les créations de ces dernières années. « Quand on regarde ses clichés, on a l'impression que ce sont des images trafiquées, des photomontages, tellement elles sont dingues. Mais non, c'est presque du photoreportage. Il opère comme Cartier-Bresson, l'appareil en bandoulière. Ensuite, il part dans son laboratoire¹⁵¹. » Si son travail bien que largement reconnu reste controversé, car le

¹⁴⁹ Une fois la prise de vue terminée, il gratte les négatifs avec des rasoirs, les imprime sur des papiers tissus, les macule avec différents matériaux, des piments, du café, du thé, les traite à la cire d'abeille, le tout peut prendre une semaine d'essais et le limite à la création d'une dizaine d'œuvres par an.

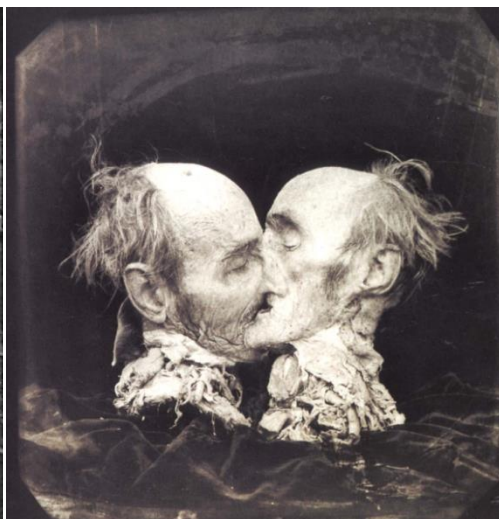
¹⁵⁰ Parry E., *Joël Peter Witkin, Paris*, Phaidon, 2007.

¹⁵¹ « Celluloïd dreams », *Télécinéobs*, Marie-Elisabeth Rouchy, 13 janvier 2007.

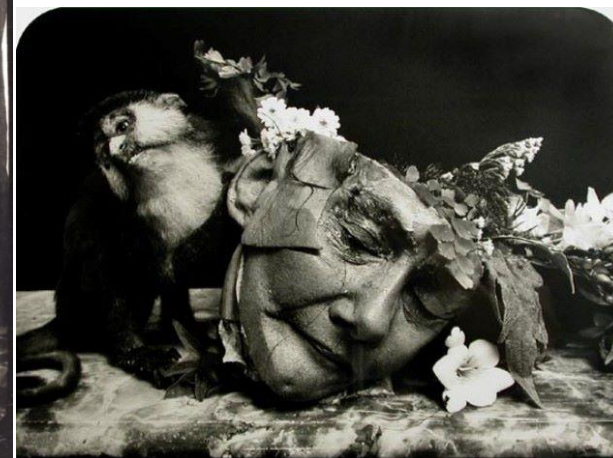
signe pour certains d'une décadence de l'art, les professionnels de la mort quant à eux l'accepte : « Les policiers et les médecins qui l'autorisèrent à utiliser seuls des spécimens ou qui l'ont vu au travail disent tous que sa relation aux morts, avec qui il considère un privilège d'être associé, est sensible et respectueuse¹⁵². »



Joël-Peter Witkin, *Head of a dead man*, Mexico 1980



Joël-Peter Witkin, *Le Baiser*, 1982



Joël-Peter Witkin, *Face a Women*, 2004

Avec cet artiste, et les trois photos présentées, on observe comment dans les mondes de l'art et au travers du travail artistique des « matériaux », en l'occurrence des morceaux de corps mort, socialement reconnus pour d'autres usages et autrement perçus et traités dans la réalité des mondes sociaux font œuvre, sont donnés à voir et à apprécier, et ce faisant comment, au moins pour une partie du public, le rapport au cadavre, le regard soutenu sur tout ou partie de celui-ci devient possible, la morbidité des compositions conduisant ici cette expérience esthétique de déplaisir décrite par J.-M. Schaeffer. La mise à distance réelle (la photographie) et symbolique (le travail artistique) en jeu sont bien de nature à nous faire apprécier non les cadavres mais les objets produits et l'esthétisation qu'en propose l'artiste. On note au fil des trois photographies présentées, une sophistication de la mise en scène, la première se rapprochant d'autres très réalistes que nous verrons plus loin.

La photographie, art devenu majeur, illustre bien les constats sur cette nouvelle visibilité de la mort et sur ces usages du cadavre dans l'art, où, ailleurs, pourrait-on imaginer de telles mises en scènes avec des morceaux de corps ? L'œuvre de Witkin est exemplaire par l'usage qu'il fait

¹⁵² Parry E., *Joël Peter Witkin, Paris*, Phaidon, 2007.

des corps morts mais aussi parce qu'il illustre ce processus (dont il sera question de manière plus approfondie avec l'étude de cas sur Andres Serrano en fin d'ouvrage), processus qui a vu des artistes passer du statut de « paria » à celui d'artiste controversé puis à celui de figure emblématique de la création contemporaine, leurs œuvres d'abord considérées comme inacceptables devenant tolérées puis appréciées au travers d'une succession de réceptions contrastées mais « appréciatives ». Ainsi, Witkin et pour reprendre les propos d'un journaliste « on l'a connu sur la scène internationale via le scandale provoqué par ses œuvres dérangeantes tous ces freaks, ces êtres difformes, ces cadavres, associés à la nudité et à la symbolique religieuse. Mais au fil du temps, son travail a pris une résonance incroyable, quand on a vu qu'au-delà de leur apparent pouvoir répulsif et de leur esthétique iconoclaste, ses images interrogeaient tant notre perception de la réalité, de la normalité, que la spiritualité et s'inscrivaient volontairement dans la continuité de l'histoire de l'art, ne serait-ce que par le nombre de références explicites à des œuvres d'artistes aussi divers que Redon, Arcimboldo, Goya, Bosch ou Brancusi¹⁵³. » Mais il est loin d'être le seul à s'inscrire dans ce mouvement ce sont d'autres types d'œuvres qui ont émergé au cours des dernières décennies, que l'on découvrira au fil du texte via d'autres entrées, dont un certain nombre a été produit par les artistes cités dans l'article du *Monde* de 1995, mais auxquels on peut ajouter parmi ceux connus pour un travail photographique spécifique sur la mort : Andres Serrano¹⁵⁴ et ses cadavres de la morgue, Diana Michener¹⁵⁵ qui cherche à saisir dans ses photographies de corps l'instant d'après la mort, Hans Danuser¹⁵⁶ qui scrute les stigmates des cadavres et détaille l'univers des morgues, Rudolph Shafer¹⁵⁷ et Walter Schels¹⁵⁸ avec leurs portraits de défunts, Izima Kaoru¹⁵⁹ et ses femmes mortes, Maud Fassler¹⁶⁰ et ses autopsies, Sally Mann¹⁶¹ et ses cadavres décomposés... Autant d'œuvres sur lesquels d'autres entrées vont permettre de revenir.

¹⁵³ « L'œuvre de Joel-Peter Witkin est d'une rare densité polémique », *Les Inrockuptibles*, 22 octobre 1997.

¹⁵⁴ Site de l'artiste : <http://andresserrano.org/>

¹⁵⁵ Voir la page qui lui est consacrée sur le site de la galerie Pace/MacGill : <http://www.pacemacgill.com/dianamichener.html>

¹⁵⁶ Site de l'artiste : <http://www.hans-danuser.ch/>

¹⁵⁷ Voir une partie de son travail sur le site du Musée d'art moderne de Strasbourg : <http://mamcs.videomuseum.fr/>

¹⁵⁸ Site de l'artiste : http://www.walterschels.com/h/exhibitions_4_en.php

¹⁵⁹ Voir son travail sur le site Artnet : <http://www.artnet.com/artists/izima-kaoru/artworks> et sur le site de la galerie Von Lintel Gallery à New York : <http://www.vonlintel.com/Izima-Kaoru.html>

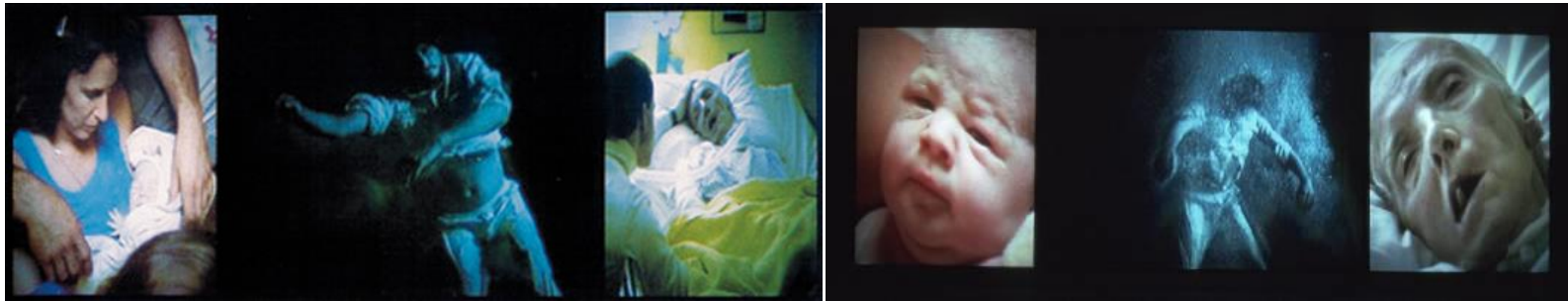
¹⁶⁰ Voir l'exposition à la galerie Kandler de Toulouse : <http://www.galeriekandler.com/ExpoPassees/Maud%20FAESSLER%2010-2008/Maud%20FAESSLER%2010-2008.htm>

¹⁶¹ Voir l'ouvrage *What Remains*, Bulfinch Press, 2003 ; un site sur l'artiste : <http://members.iinet.net.au/~bronson1/photo/Mann.html>

Vidéos

Les vidéos qui traitent de la mort et des morts sont nombreuses, la contemporanéité du média allant de pair avec une contemporanéité des contenus proposés par les artistes. Celles qui se démarquent et qui au regard de ce qui a été développé dans la première partie donnent une nouvelle (ou une autre) visibilité au cadavre, à la mort en général, renvoient à plusieurs types de vidéos.

Il y a les mises en scène de morts « ordinaires », c'est ce que propose Bill Viola¹⁶² dans *The Passing* en évoquant le passage de la vie à la mort intégrant à la vidéo l'image de sa mère agonisant à l'hôpital.



Bill Viola, *Nantes Triptych*, 1992

Sue Fox elle aussi fait référence à sa mère dans une vidéo : au cimetière, « elle se filme elle-même sur la tombe de sa mère tout juste décédée, laissant libre cours à son chagrin. Cette intimité partagée avec le spectateur est difficilement supportable : le caractère radicalement privé de ce deuil sans fard et dénué de tout héroïsme fait qu'il ne peut guère être partagé par une "communauté de deuil"¹⁶³ ». Une manière d'utiliser la vidéo pour montrer ce chagrin que la mort d'un proche provoque, visage dévasté par les pleurs, et qu'il faut aussi aujourd'hui cacher.

¹⁶² Site de l'artiste : <http://www.billviola.com/>

¹⁶³ Source : document de présentation de l'exposition *Six feet under* :

http://www.kunstmuseumbern.ch/dok_cms/temp/DDF4CF08-A6F1-4AAF-AD332A0B76169755/SixFeetUnder_Saalttext_f.pdf



Sue Fox, *A journey to mum's grave*, 1998-2000

Adrian Paci à propos de *Vajtojca* et *Piktori*, deux vidéos tournées en 2002, indique : « Je dialogue avec la mort, plus exactement avec ma propre mort. Dans le premier, je me rends chez une pleureuse professionnelle à qui j'ai demandé de pleurer ma mort selon le rituel consacré. Tandis que dans la seconde, j'ai demandé à un artiste peintre devenu faussaire pour survivre, de rédiger mon propre certificat de décès¹⁶⁴. »



Adrian Paci, *Vajtojca*, 2002

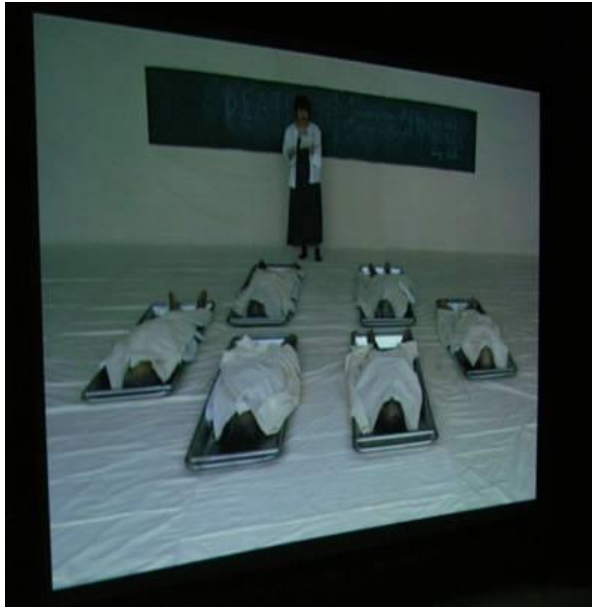
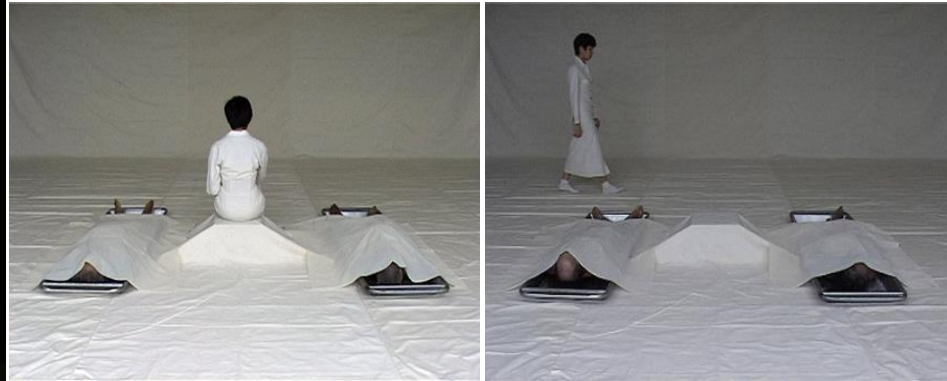
On retrouve ici une manière pour l'artiste de se "mettre à mort", l'art devient le lieu possible d'une expérience impossible.

¹⁶⁴ Interview de l'artiste, jeudi 22 juillet 2010, <http://association-albania.com/spip.php?article166>.

Le deuxième type de vidéos nous transporte en images dans l'univers méconnu des morgues aujourd'hui interdit d'accès (sauf cas particuliers et professionnels) ou indirectement dans le cadre de séries tv ou de reportages. Araya Rasdjarmrearnsook¹⁶⁵ proposent des vidéos qui se déroulent dans ces lieux et par exemple, dans *The Class* elle donne à voir : « Un dialogue entre une femme donnant un séminaire sur la mort à ses élèves qui sont morts eux-mêmes, c'est un dialogue absurde sur la disparition des êtres et l'impuissance des vivants. » Elle fait partie de ces artistes dont l'ensemble du travail s'articule sur le thème de la mort : « Ses vidéos sont basées sur des performances filmées à la morgue, à huis clos. Dans une série d'œuvres récentes, elle organise des séminaires ou des entretiens avec des défunts. Ces performances sont adressées directement à la caméra qui filme – autrement dit, l'artiste nous parle à nous. Dans l'esprit des *artes moriendi* de la fin du Moyen âge, ces travaux "didactiques" ont pour but de familiariser les spectateurs avec leur propre mortalité, rendant ainsi la mort moins angoissante¹⁶⁶. » La blancheur, le calme et la sérénité qui se dégagent de son travail, l'idée de dialogue avec les morts, la personnalité même de l'artiste, sa manière toute personnelle de bouger dans l'espace auprès de ces corps, produisent un effet à fois irréel et subtil, un climat apaisé, et nous rendent ces morts presque familiers.

¹⁶⁵ Site de l'artiste : <http://www.rama9art.org/araya/index.html>

¹⁶⁶ Source : document de présentation de l'exposition *Six feet under* : http://www.kunstmuseumbern.ch/dok/cms/temp/DDF4CF08-A6F1-4AAF-AD332A0B76169755/SixFeetUnder_Saaltex_t_f.pdf

Araya Rasdjarmrearnsook, *The Class*, 2005Araya Rasdjarmrearnsook, *Conversation 1*, 2005

Le troisième type exploite librement le thème et les possibilités offertes par l'art de fabriquer de l'irréel, de l'imaginaire, et propose des mises en scène improbable avec des cadavres, Aida Ruilova¹⁶⁷ dans *Life like* nous montre ainsi : « Le réalisateur français Jean Rollin, auteur de films étranges mélangeant épouvante et pornographie, gît sur un lit de mort. Une jeune femme le pleure. En signe d'hommage ultime, celle-ci tente, toute en continuant sa plainte, de s'unir au mort allongé sous elle¹⁶⁸. » Mort et sexualité ici encore associées.

¹⁶⁷Site de l'artiste : <http://www.aidaruilova.com/>, pour voir un extrait de la vidéo, site de la galerie Guido W. Baudach : <http://www.guidowbaudach.com/artists/Aida-Ruilova/films?page=13>

¹⁶⁸ Source : document de présentation de l'exposition *Six feet under* : http://www.kunstmuseumbern.ch/dok_cms/temp/DDF4CF08-A6F1-4AAF-AD332A0B76169755/SixFeetUnder_Saaltex_f.pdf



Aida Ruilova, *Life like*, 2006

On pensera ici aussi au travail de Tatiana Cruz, parce que la mort affleure dans nombre de ses créations : « Dans ma recherche, la mort a le sens de la continuité de l'être. Ainsi, je donne à la mort le rejaillissement de la vie (La vidéo) et à la vie l'ouverture de la mort (l'installation). En me laissant fasciner par elle, je ne suis plus troublée par la peur de mourir. » [...] Pour m'inscrire dans cette « boulimie » de la mort, j'ai fait appel à mes propres expériences, à mon passé étudié avec curiosité, à mes souvenirs visuels et émotionnels. Mais aussi, mes références se situent dans la vie quotidienne, au cours de l'actualité, chez autrui. [...] Ainsi, un de mes objectifs au cours de mon travail est de donner corps à la mort¹⁶⁹. »

¹⁶⁹ Source : 202ruederivoli.ifrance.com/tatiana.html



Indira Tatiana Cruz

Marina Abramovic quant à elle met en scène un corps nu sur lequel repose un squelette.



Marina Abramovic, *Nude with a skeleton*, 2002-2005-2010

La vidéo sera aussi exploitée comme restitution de performance de l'artiste, l'acte de création étant bien la performance, la vidéo permettant d'en garder la trace, c'est ce que propose l'artiste italienne Régina José Galindo¹⁷⁰ dans *Reconocimiento de un cuerpo* (Reconnaissance d'un corps).



Régina José Galindo, *Reconocimiento de un cuerpo*, 2008

La vidéo permet de montrer ce qui au quotidien ne se voit pas, ou ces situations auxquelles nous n'avons pas accès, restituant pour certaines d'entre elles mouvement et son, ce que la photographie ne permettait pas, et propose par ailleurs des scènes improbables dans le réel mais imaginables voir déjà imaginés dans les récits policiers et les fictions.

Installations, objets et sculpture hyperréaliste

Si la vidéo, après la photographie a permis d'introduire le mouvement, de montrer différemment les mêmes choses (par exemple la morgue), avec les installations, sculptures et objets c'est un effet de réalité nouveau et différent qui est produit au travers de mises en espace et de mises en scènes qui prennent des formes jusqu'alors inédites et proposent un tout autre traitement plastique des mêmes sujets. Avec ces œuvres-là les artistes donnent à voir :

- des scènes qui ont longtemps alimentées la peinture, mais revisitées avec des modalités de création et des formes contemporaines, ainsi certains artistes proposeront des mises en scène contemporaines de tableaux de références dans l'histoire de l'art, on pensera à Jake et Dinos Chapman¹⁷¹ et leur interprétation de l'œuvre de Goya (*Great Deeds ! Against the Dead*).

¹⁷⁰ Site de l'artiste : <http://www.reginajosegalindo.com/>



Jake and Dinos Chapman, *Great Deeds ! Against the Dead*, 1994



Goya, *Great Deeds ! Against the Dead*, 1810-1820

Ce sont aussi comme on l'a vu avec Christiana Glidden, *Death of a Replicant* des morts « classiques » qui sont données à voir, au travers d'un réalisme permis par les matériaux de création contemporains ; on trouve ici aussi représentée la sculpture contemporaine, et celle hyperréaliste de Ron Mueck, connu pour ses reproductions du corps humain, dans *Nude Lying Down* nous donne à voir un homme nu allongé.

¹⁷¹Site des artistes : <http://www.jakeanddinoschapman.com/>



Ron Mueck, *Dead dad*, 1997

Mais ce peut aussi être des cadavres que l'on ne voit pas vraiment, mais que l'on devine seulement, cachés sous un drap blanc et comme le propose Maurizio Cattelan avec ces neuf sculptures de marbre blanc.



Maurizio Cattelan, *Marble*, 2007

D'autres vont donner à voir en les poussant à l'extrême la violence de certaines scènes bien réelles, c'est le cas là encore de Jack et Dinos Chapman avec des œuvres sur les camps de concentration, les charniers humains, *Fucking Hell* est présentée comme une œuvre qui ressemble à

une forêt magique de loin et l'enfer sur terre de près, symbolisant les crimes contre l'humanité commis par les Nazis durant la seconde guerre mondiale », elle se compose de 9 maquettes disposées au sol plus horribles les unes que les autres.



Jack et Dinos Chapman, *Fucking Hell*, 2008

On peut aussi évoquer ici les corps de Berlinde de Bruyckere¹⁷², cadavres et morceaux de cadavres, corps aussi effroyables qu'improbables, réalisés avec les techniques contemporaines qui leur donnent un aussi irréel que saisissant réalisme.



Berlinde de Bruyckere, *In Doubt*, 2007-2008



Berlinde de Bruyckere, *Elie*, 2009



Berlinde de Bruyckere, *Pieta*, 2007-2008

¹⁷² Voir un diaporama de son travail sur le site Artinfo (source : <http://www.artinfo.com/news/story/31241/berlinde-de-bruyckere/>).

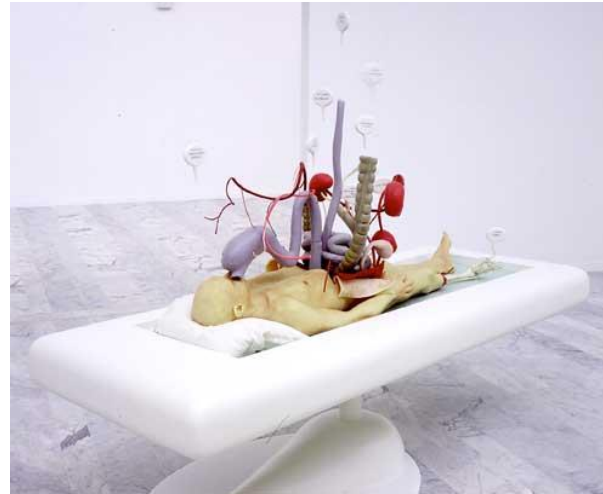
Parfois les corps sont absents mais les mises en scène n'en sont pas moins horribles, d'une morbidité à la limite du soutenable et parmi les plus dures à regarder à l'image de celles proposées par John Duncan¹⁷³. On pensera ici aussi aux scènes de certaine séries télévisées et par exemple *Dexter*, expert en médecine légale spécialisé pour l'analyse de traces de sang dans la police le jour, tueur en série la nuit.



John Duncan, *The dream house – Rage room*, 2010

D'autres proposeront des scènes de morts non moins réalistes en termes de matériaux et d'effets produits mais plus qu'improbables dans leur rapport au réel, c'est dans ce registre qu'œuvre Sue de Beer, jouant à la fois sur la mort et le meurtre en termes de sujet mais dans un même temps sur la transformation des corps, nous donnant à voir des scènes particulièrement crues dont ces deux corps imbriqués et déchirés l'un dans/par l'autre. C'est encore le cas de Gilles Barbier quand il met en scène son clone dans une bien incertaine autopsie...

¹⁷³ Voir son site : <http://www.johnduncan.org/> et celui de la galerie Niklas Belenius : <http://www.niklasbelenius.com/cgi-bin/index.pl?id=28>

Sue de Beer, *Two girls*, 2001Gilles Barbier, *Aaah !*, 2001

Les installations explorent ici en investissant concrètement l'espace d'autres manières de nous confronter aux corps morts, les spectateurs se trouvent face à des morts quasi réelles ou totalement fantasmées mais qui prennent bien place « physiquement » dans un espace social et spatial partagé. En regard des images qui figent (photographies), de celles qui défilent (vidéos), deux supports qui impliquent en eux-mêmes une mise à distance réelle du contenu même de l'œuvre, les installations et dispositifs donnent matière et volume à des corps morts, ils ne sont pas sur la photo ou dans la vidéo mais bien là face à nous.

Performances

Du côté des performances, si l'on peut remonter assez loin dans le temps et l'histoire de l'art, et notamment en référant au Body Art, au happening et aux actionnistes viennois, pour voir des œuvres où la mort est plus que présente, les créations contemporaines vont se démarquer par une violence et un franchissement des limites, certaines côtoyant la déviance, quand elles ne seront pas simplement hors la loi. Ce sont les artistes chinois et mexicains qui se distinguent par des performances particulièrement difficiles.

Le groupe Cadavre regroupe des jeunes artistes contemporains chinois¹⁷⁴, qui ont en commun de travailler les cadavres humains comme un matériau de création. Loin d'être anodin leur travail exposé et médiatisé autant que controversé (ils ont exposé en France à l'occasion de la biennale de Lyon en 2000) suscite la polémique (en Chine, comme en Occident), fait parfois l'objet de procès et se veut délibérément provocateur et contestataire. Leurs intentions relèvent d'une volonté d'innover, de créer à partir de matériaux qui ne sont pas socialement reconnus pour « faire » de l'art, et pour lesquels il n'existe ni procédés ni savoirs faire établis, aucune convention (garantie d'une réelle liberté de création), matériaux donc avec lesquels la question du travail artistique, des limites qui s'imposent dans les mondes de l'art sont mises à mal. Plusieurs artistes de ce groupe peuvent être cités¹⁷⁵ : Sun Yuan, dans *Miel* met en scène la tête décapitée d'un vieil homme qui émerge de la glace sur lequel est déposé un bébé mort-né Zhu Yu qui, quant à lui, propose des installations (*La Base de la connaissance totale des hommes*, 1998, se compose de 80 conserves de cervelle humaine). Peng Yu qui a choisi d'utiliser de la matière grasse humaine pour deux performances intitulées *L'Exil* (2000) et *L'Huile d'humain* (2000), et qui en collaboration avec Peng Yu a réalisé des blocs de béton à partir d'un ciment fait des cendres d'ossements humains provenant de crématoriums de Chine (2004). Résolument macabre et particulièrement dérangeant, le travail du groupe Cadavre n'en est pas moins porteur, en malmenant le politiquement correct en art, d'une réflexion sur les tabous autour de la mort, d'une volonté de « changer de vision par rapport au devenir-cadavre de son propre corps » pour « aborder la vie d'une autre manière¹⁷⁶ ».

¹⁷⁴ Voir à ce sujet le travail de He Qian, « La représentation occidentale de la cruauté dans l'art contemporain chinois », sous la direction de Jean-Philippe Uzel, mémoire de master, département d'histoire de l'art, Université du Québec à Montréal, mai 2008 (<http://www.archipel.uqam.ca/1026/1/M10480.pdf>) elle poursuit une thèse de Sciences Politiques à Paris.

¹⁷⁵ Sur les artistes cités, voir aussi : Bordeleau E., « Une constance à la chinoise : Considérations sur l'art performatif extrême chinois », *Transtext(e) s Transcultures*, n° 5, 2009, mis en ligne le 03 avril 2010, Consulté le 07 avril 2011. URL : <http://transtexts.revues.org/index269.html>

¹⁷⁶ « Représenter l'horreur », *Art Press*, hors-série, mai 2001, p. 62.



Sun Yuan, Miel, 1999

Face aux chinois, les Mexicains du collectif SEMEFO (Servizio medico forense) créé en 1990 par Teresa Margolles, Arturo Angulo Gallardo, Juan Luis Garcia Zavaleta, Carlos Lopez Orozco¹⁷⁷, sont aussi dans une logique de provocation. Le collectif rassemble des artistes issus de différentes formes de création dont les arts plastiques. Leur moyen d'expression privilégié est la performance, leur thématique de création, « la vie du cadavre ». Réalisées en direct ou filmées puis diffusées au public, leurs performances transgressent les interdits, imposent aux spectateurs des images et des représentations violentes de la mort, parfois insoutenables (corps empalés, recouverts de viscères, etc.). Le projet artistique cherche délibérément à choquer, à interpeller les spectateurs en mettant en scène ce qu'il y a de plus abject dans la mort, mais pas n'importe quelles morts, celles des oubliés de la société, celle des SDF, des drogués, des victimes de meurtre, ceux que personne ne pleure, ceux que personne ne vient identifier, ceux pour lesquels les familles trop pauvres ne peuvent payer de sépulture. Alors que la mort est banalisée, dépersonnalisée dans les médias par l'effet de saturation qu'implique la profusion d'images, c'est au travers de l'art que SEMEFO cherche : à faire réagir le public sur cette barbarie quotidienne générée par la corruption et les inégalités au Mexique, invite les spectateurs à éprouver au travers de l'expérience esthétique ce qu'ils ne ressentent plus face à la réalité. Peu de traces des œuvres sont disponibles, la performance, l'intervention (dans le sens « par "art d'intervention", on entend tout à la fois l'action consistant pour l'artiste à se projeter dans l'espace public, une volonté d'implication, et le recours au principe d'une esthétique de l'irruption. Par ce truchement, l'artiste se fait acteur social et perturbateur ¹⁷⁸ ») étant privilégiées¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Auquel s'ajouteront : Víctor Basurto, Arturo López, Juan Manuel Pernás, Víctor Macías, Antonio Macedo.

¹⁷⁸ *Groupes, mouvements, tendances de l'art depuis 1945*, Paris, ENSBA, 2001, p. 263.



Semefo, Catafalco, 1997

Une autre performance, elle aussi radicale peut être citée, celle de John Duncan¹⁸⁰, avec *Blind date* c'est la stupeur qui l'emporte face à la nature de la performance, qui en paraît même suspecte : « 1980. Duncan, cette année-là se rend à Tijuana, obtient d'être mis au contact du cadavre d'une femme morte depuis peu, s'accouple à celui-ci. "Être sûre que mon dernier sperme fertile aura bénéficié à un cadavre", dit l'artiste. Après quoi Duncan, de retour à Los Angeles, se fait une vasectomie, le tout filmé et donnant lieu à une projection performance publique¹⁸¹. » Cette performance, pose frontalement la question des limites, et de celles que l'art peut ou non franchir, ce sera l'objet d'un point en particulier. Dans son ouvrage, *Le Nécrophile*, paru en 1972, Gabrielle Wittkop « crée avec une infinie pudeur un personnage habité par une

¹⁷⁹ Il serait intéressant sur ces deux groupes de prolonger la réflexion avec des spécialistes de la culture chinoise et mexicaine, différente de la nôtre eu égard à la manière de composer avec la mort et de traiter les morts et afin de mieux saisir les enjeux et les intentions que l'on perçoit au travers d'œuvres aussi radicales.

¹⁸⁰ Site de l'artiste : <http://www.johnduncan.org/>

¹⁸¹ Ardenne P., *L'Image corps*, éditions du Regard, 2001, p. 490.

vraie passion pour les cadavres, on remarquera que, sur le point de se satisfaire auprès d'une vivante, son héros s'en voit empêché comme s'il s'agissait d'un acte impossible¹⁸² », « dans un journal intime, ce collectionneur macabre distille l'histoire secrète de ses amours nécrophiles. Jeunes ou vieux, hommes ou femmes, chaque trépassé est l'objet d'une minutieuse ferveur érotique. Au fil des pages, l'inquiétant esthète remonte à l'origine de cette jouissance des corps au sexe glacé, à la chair bleue¹⁸³ ». John Duncan fait de même au travers d'une autre forme de création, pourrait-on dire, mais si la fiction est déjà bien dérangement, la performance pose quant à elle d'autres questions, il ne s'agit pas pour l'artiste de mettre en mots ou en images une réalité la recréant dans un ailleurs (le monde de la fiction, de la représentation) mais bien de la mettre en actes dans un présent vivant que nous partageons avec lui, posant différemment la question de sa responsabilité du simple fait de la réaliser.

Les œuvres produites sont ainsi représentatives de la diversité des formes de création contemporaines : des photographies, des installations, des vidéos ou encore des performances. Les œuvres se distinguent aussi quant à leur nature, avec des œuvres figuratives et réalistes (c'est le cas de celles évoquées) mais à l'opposé existent aussi des œuvres conceptuelles ou minimalistes (celles de Hans Danuser, qui présente dans la série *Strangler Body I – VIII*, 1995, des gros plans des traces que laisse la strangulation, sans qu'on puisse les identifier, jouant sur les couleurs gris-noirs, ou encore celles de Teresa Margolles qui met en scène dans des installations minimalistes différents matériaux prélevés sur les cadavres dans les morgues).

Si la description et l'exploration ont pour l'instant focalisé sur la forme des œuvres permettant de mettre au jour une diversité des manières de montrer morts et cadavres, c'est par une autre entrée que l'analyse peut être prolongée. Dans les prolégomènes il a été question de la diversité des morts (dans le sens des manières possibles de mourir) et des morts (dans le sens des types de cadavres envisageables) dans la réalité « réelle », de ce point de vue l'art se présente comme un terrain d'illustration particulièrement riche et exhaustif, donnant à voir les unes et les autres comme et là où on n'aurait pu s'y attendre.

L'éventail des morts possibles

La diversité des œuvres d'ores et déjà passées en revue a permis de voir que de nombreuses manières de mourir étaient traitées par les artistes, le corpus permet la construction d'une typologie des morts.

¹⁸² Source : Littérature.net, <http://www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?article1089>

¹⁸³ Source : Editions verticales, http://www.editions-verticales.com/fiche_ouvrage.php?id=20&rubrique=3

Les presque morts

Il y a d'abord tous ceux que les artistes intègrent à leurs photographies et dont la mort est prochaine, presque là déjà présente par des stigmates. C'est ici l'artiste Nan Goldin¹⁸⁴ que l'on retrouve quand elle saisit au travers de ces photographies cette frontière entre vie et mort : « Les photos de Nan Goldin sont aujourd'hui très connues. Ce sont des photos qui parlent de mort : corps abîmés et souffrants. On y voit des corps maltraités, des corps qui portent la marque d'une mort imminente. Ce sont des corps qui ont subi des violences : de la part des autres, de la part d'eux-mêmes¹⁸⁵. » ; « Morts ou vifs, ils [ses amis, sa famille, ses proches] forment le monde de Nan Goldin. Un univers dont on ne sort pas photographiquement indemne¹⁸⁶. »



Nan Goldin, Gilles arm, 1993

Hannah Villiger, artiste, malade, « presque morte » fait le lien avec le point qui suit, elle s'est prise pour sujet de ces œuvres : « Jour après jour, Hannah Villiger a pris en photo son corps et modifié ses tirages en les assemblant ou en les agrandissant en laboratoire. L'ambiguïté de ces montages photographiques consistait à ne jamais véritablement montrer de visage ou de portrait et à intégrer largement l'espace plastique et

¹⁸⁴ Voir Lippi L., « La vie et la mort dans les photos de Nan Goldin », *La clinique lacanienne* 1/2009 (n° 15), p. 195-205.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Sources : Les irréguliers, blog (<http://lesirreguliers.unblog.fr/2008/01/11/nan-goldin-a-la-vie-a-la-mort/>).

lumineux de leur environnement. Derrière ces fragments de corps nus, agrandis ou surexposés, l'artiste recherchait une forme extrême de radicalité qu'un angle de vision à 90° venait parfois conforter. »



Hannah Villiger, Block, 1990

Les malades

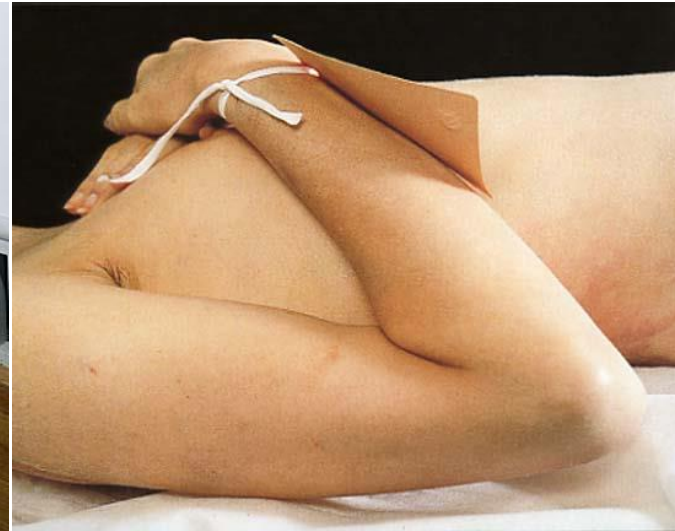
Les malades, et particulièrement ces dernières décennies avec le Sida, ont toute leur place dans les œuvres d'art contemporain, c'est le cas de Nan Goldin qui vient d'être citée, mais aussi comme on l'a vu avec AA Bronson dont qui a photographié ses amis malades, en fin de vie : « Après que Felix Partz et Jorge Zontal, les partenaires d'AA Bronson, furent morts du sida en 1994, le travail de ce dernier a continué, explorant ses limites en relation avec la mort et le traumatisme. Ses premières œuvres signées de son nom seul furent les photos qu'il prit de Felix sur son lit de mort, et celles de Jorge à l'hôpital quelques semaines avant sa mort. AA Bronson a alors entrepris de se confronter, dans le travail artistique, à la mort, l'amitié, l'amour, le sexe et le désir¹⁸⁷. » Le sida et la mort seront aussi illustrés mais de manière très conceptuelle dans le travail de Felix Gonzales-Torres, à la mort de son compagnon, Ross Laycock, il produira *Portrait of Ross*, il s'agit d'un tas de bonbons multicolores et que le public a le droit de manger, ces « bonbons, offerts aux bouches avides de douceurs, présentent une charge douloureuse

¹⁸⁷ Source : Blog, <http://le-beau-vice.blogspot.com/2007/05/rencontre-avec-aa-bronson-le-9-mai.html>

lorsqu'ils correspondent au poids de son compagnon, atteint par le sida (*Portrait of Ross in L.V.* de 1991) : la disparition progressive des plaisirs sucrés devient là une métaphore de la perte prochaine de l'être aimé¹⁸⁸. »



Felix Gonzalez-Torres, *Portrait of Ross*, 1991



Andres Serrano, *Aids death*, 1992

Les tués

Après les malades, les tués sont aussi très présents dans des mises en scènes imaginaires, ou au travers d'œuvres d'un réalisme cru.

Yann Toma¹⁸⁹ propose une série de photographies intitulée *Crime sur commande*, où le projet « consiste en une fiction. Il s'agit d'accompagner la mise à mort fictive des sujets dans les circonstances de leur choix. Le processus dure six mois et donne lieu à : une photographie en N & B de 220 X 167 cm, un dossier administratif de près de trente documents ainsi qu'une vidéo longue d'une heure (thanato-analyse) qui reprend le témoignage de la victime¹⁹⁰. » Sous des titres qui se déclinent comme des Une de presse : *L'affaire de la rue Dautancourt - Crime de Nathalie F.*, *L'affaire de la Petite Ceinture - Crime de Stéphane A.*, ce sont des cadavres d'homme et de femmes, tués par balle, électrocutés, écrasés, étranglés que l'artiste nous donne à voir.

¹⁸⁸ Danesi Fabien, séminaire « Arts et sociétés », séminaire du 22 janvier 2009 (source : <http://www.artsetsocietes.org/f/f-danesidon.html>).

¹⁸⁹ Voir son travail sur le site de la galerie Patricia Dorfmann : <http://www.patriciadorfmann.com/artist/toma/work/100>

¹⁹⁰ Galerie Patricia Dorfmann, présentation de la série.



Yann Thomas, *L'affaire de l'Imprimerie Paul Dupont - Crime de Stéphane P.*, *L'affaire de la rue Raffet - Crime de Elsa W.* *L'affaire de la rue Raffet - Crime de Elsa W.* 1998-2005

Gilles Barbier, dans un photomontage se met en scène sous la forme de son propre clone dans des scènes de crime d'une rare violence.



Gilles Barbier, *Polyfocus 2*, 2000



Polyfocus 3, 2001

Guillaume Herbaut a aussi consacré toute une série de photographies aux femmes mortes de Ciudad Juarez. Il en question plus loin, c'est bien aussi la notion de crime qui traverse son œuvre. Comme d'ailleurs celle d'Izima Kaoru et son travail *Landscapes with a Corpse* qui décline figures de crime et figures féminines (défenestration, coup de couteau, gorge tranchée, etc.). Il en question plus loin par le biais d'une autre entrée thématique.

Les suicidés

En marge des tués ce sont les suicidés que les artistes vont donner à voir, traitant des différents types de suicides par différentes créations¹⁹¹.

- Version femme et qui se tire une balle dans la tête ou se pend à une corde dans une vidéo : « Ene-Liis Semper s'interroge dans son œuvre sur la nature définitive et radicale du suicide. Le résultat est tout à la fois ludique et saisissant. En dépit de répétitions et de retours en arrière, les deux suicides mis en scène dans *FF/REW*, 1998, se déroulent et se suivent comme une évidence. Utilisant une mise en scène théâtrale, l'œuvre s'inspire également des débuts du cinéma muet, choisissant le noir et blanc et une musique de piano en toile de fond. En appuyant sur *REW*, le spectateur peut revenir en arrière, effaçant ainsi les faits – l'histoire peut être réécrite et l'avenir reste ouvert¹⁹². »



Ene-Liis Semper, FF/REW, 1998

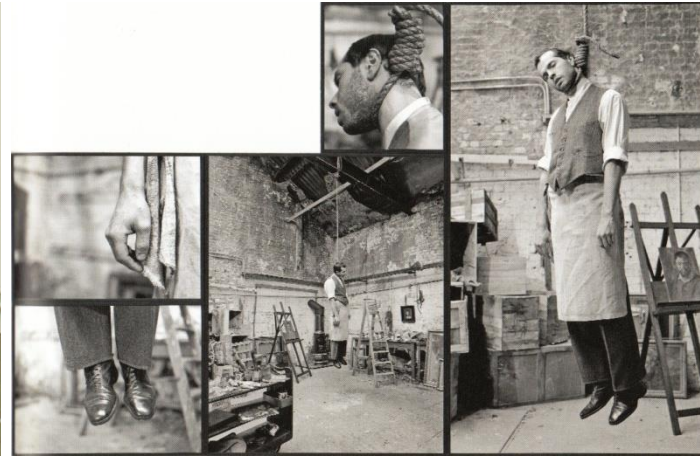
¹⁹¹ Voir aussi le travail d'Anna Guilló, sur le thème de "L'autoportrait en suicidé : la tentative réussie de l'autofiction", in revue *esse : arts + opinion* n°58, « Extimité, ou le désir de s'exposer », Montréal, septembre 2006, p.30-35.

¹⁹² *Six feet under* : http://www.kunstmuseumbern.ch/dok_cms/temp/DDF4CF08-A6F1-4AAF-AD332A0B76169755/SixFeetUnder_Saalttext_f.pdf

- Toujours une balle dans la tête mais version homme et dans une installation, c'est *Le paysage mental* proposé par Gilles Barbier ; version homme encore mais pendu avec les photographies, Neil Hamon, *Suicide Self-Portrait*.



Gilles Barbier, Paysage mental, 2003



Neil Hamon, Suicide Self-Portrait, 2006

Les noyés

Viennent ensuite les noyés, à l'occasion de compositions photographiques Cindy Sherman, Izima Kaoru, Per Barclay pour les jeunes femmes.



Cindy Sherman, Untitled #153, 1985



Izima Kaoru, Tomita Yasuko wears Prada, 1997



Per Barclay, Ashild, 2008

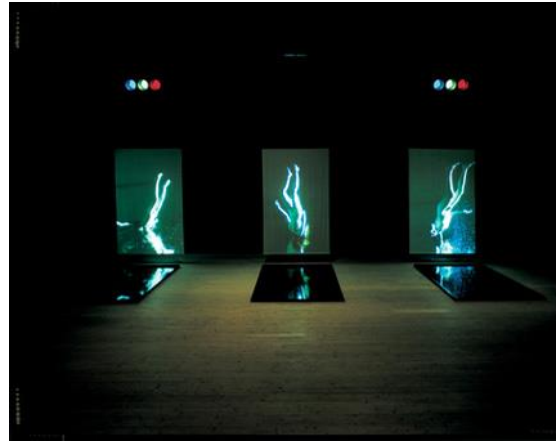
Sam Samore¹⁹³ pour les hommes.



Sam Samore, The suicidist (continued), 2003

¹⁹³ Voir l'exposition de cette série sur le site de Moma : <http://ps1.org/exhibitions/view/127>

Mais on retrouve les noyés dans les vidéos et celles de Bill Viola où l'on voit une des presque noyades. L'artiste évoque au cours de plusieurs interviews l'origine de la récurrence de ce thème dans son travail, lié au fait qu'il a lui-même failli se noyer alors qu'il était enfant.



Bill Viola, Stations, 1994



The Messenger, 1996

Les empoisonnés

C'est Serrano au travers de sa série *The Morgue* qui nous donne à voir le cadavre d'une femme morte *Rat Poison Suicide*.



Andres Serrano, Rat Poison Suicide, 1992

Les condamnés à mort

Si la peine de mort est abolie dans de nombreux pays, le fait qu'elle perdure dans d'autres, et face à l'histoire du nôtre, va amener les artistes à composer artistiquement avec ce thème¹⁹⁴. On retrouve ici des artistes chinois, dont Gao Bo qui nous indique : « La peine de mort est très naturelle en Chine, on n'en discute pas, on ne s'en rend même pas compte. Dans mon texte je dis que je m'en rends compte plus tard, après avoir vécu en Europe¹⁹⁵ » il a proposé tout un travail sur ce thème : *Dualité*.



Gao Bo, *Dualité*, 1995

C'est aussi Manit Sriwanichpoom¹⁹⁶, qui nous donne à voir une exécution au pistolet dans *This Bloodless War No.2*, ce qui semble une lapidation dans *Horror in Pink No.1*, etc. au travers de son projet ici particulièrement cynique de Pink man¹⁹⁷ : l'artiste a créé ce personnage, sorte

¹⁹⁴ On pensera ici à l'exposition *Art, crime et châtement* au Musée d'Orsay en 2010, une idée de Robert Badinter, ancien garde des Sceaux à l'initiative de l'abolition de la peine de mort. Elle explore l'image du crime, de 1789 à 1939, à travers 475 œuvres figurant le crime et sa punition, la guillotine voilée de noir, ou des moulages de têtes de criminels.

¹⁹⁵ *Photographie*, magazine en ligne, entretien avec Gao Bo, <http://www.photographie.com/?pubid=102195&secid=2&rubid=8>.

¹⁹⁶ Site de l'artiste : <http://www.kathmandu-bkk.com/home.html>. Sur cet artiste, voir les recherches d'Annabelle Boissier, et de Guillaume Bruneton (*L'Homme et le paysage*). Pour une étude du sens et des possibilités de juxtapositions de l'Homme et du paysage dans la photographie contemporaine, Mémoire de fin d'études et de recherches appliquées, Section Photographie, Option Prise de Vue, promotion 2007.

¹⁹⁷ Voir *Pink Man Series* sur le site http://www.rama9art.org/manit_s/

de “Monsieur tout le monde” vêtu d'un complet de couleur rose qui pousse un caddie d'hypermarché vide et qu'il met en scène dans diverses situations, côtoyant la mort et la violence comme celles citées.



Manit Sriwanichpoom, Horror in Pink No.1, 2001



Horror in Pink No.1, 2001

Ce panorama des types de morts, ne serait pas complet sans des types de mort plus rarement montrés : les brûlés d'Andres Serrano,



Andres Serrano, Death by fire, 1992

Les étranglés d'Hans Danuser présentés au travers de photographies très conceptuelles, seul le cartel indiquant l'origine de ces jeux de couleurs et de contrastes.



Hans Danuser, Strangled body, 1995

Des morts ordinaires aux morts spectaculaires

En effet, s'il est des types de morts différents, les exemples pris ci-dessus mettent aussi au jour des morts très ordinaires, à tout le moins quotidiennes et courantes, comme *Dead dad* de Ron Mueck cité plus haut, mais ce sont ici deux artistes qui viennent illustrer le propos.

Rudolf Schafer nous montre des portraits de morts « normales », visages de l'entre deux, reposés, sereins, souriants pour certains, et avant que les corps ne se détériorent. Walter Schels prolonge à sa manière ce travail, il a lui aussi photographié des visages peu avant de mourir et juste après.



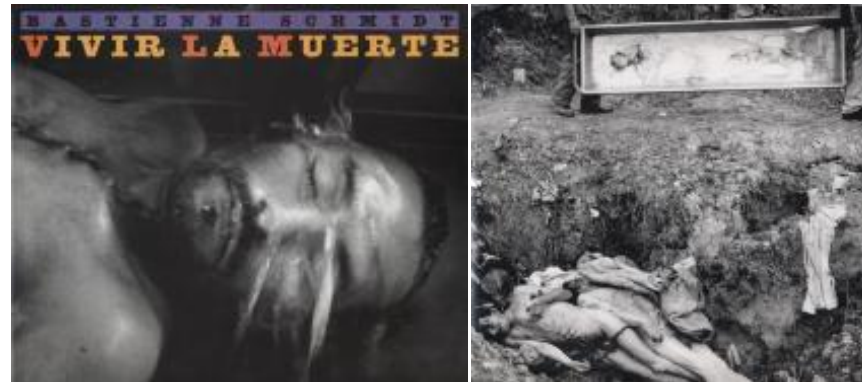
Rudolf Schafer, 1986



Walter Schels, Life before Death

Avec les travaux de ces artistes on retrouve des morts qui pourraient être « les nôtres », dont les visages correspondent à cette image de sérénité, de repos éternel si rassurant, si recherché dans la confrontation visuelle au corps des défunts, toutefois pour la dernière image, la mort d'un enfant, d'autres questions se posent il en est question plus loin.

Bastienne Schmidt¹⁹⁸ a elle aussi produit un travail sur ces morts « ordinaires », celles de nos proches et par exemple avec tout un travail sur le thème *Vivre la mort en Amérique latine* : « Anthropologue et artiste, elle arpente les pays d'Amérique latine, y croisant tous les visages de la mort. Au travers d'images souvent un peu décalées, elle s'invente des cadrages porteurs de sens, en relation directe avec le sujet. Depuis les rites anciens (fête des morts, jeu de la passion) jusqu'aux morts violentes contemporaines, ces images donnent à réfléchir, à rêver, à douter, laissant toujours une part d'ombre qu'il nous appartient d'éclairer¹⁹⁹. » *Gestures of Mourning : Saying Goodbye to an Aunt, Salvador, Brazil* (1994).

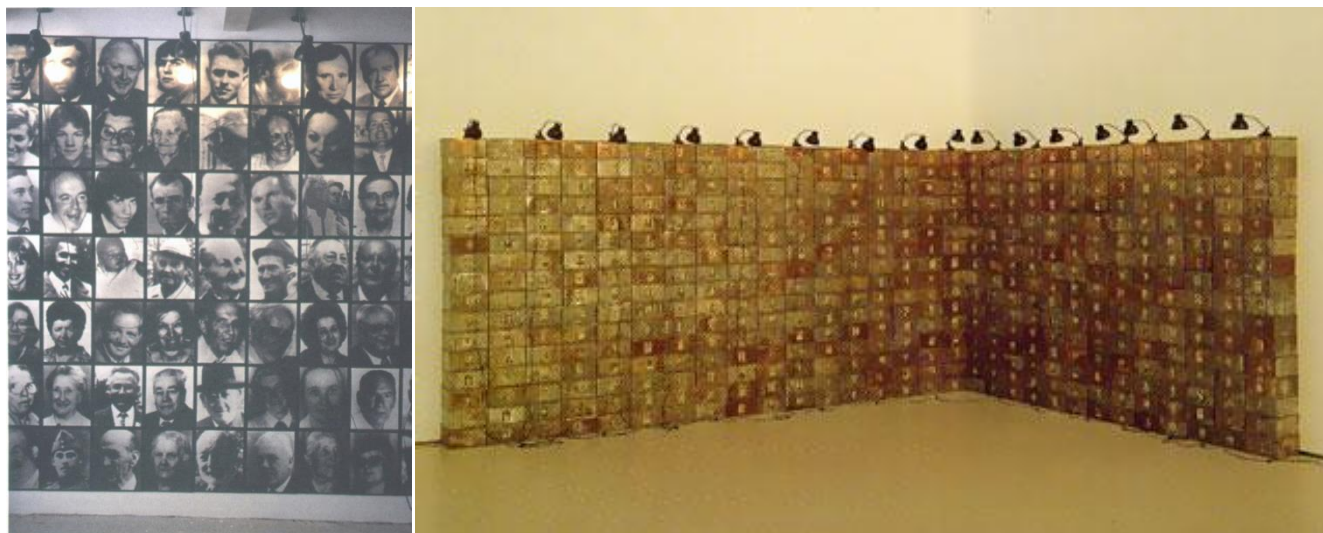


Bastienne Schmidt, *Vivre la muerte*, 1995

On pensera aussi bien sûr aux « *Suisses morts*, œuvre réalisée en 1990 par Christian Boltanski qui rassemble des portraits publiés dans la rubrique nécrologique d'un journal suisse. Mais ces portraits choisis par la famille du défunt pour illustrer l'avis de décès, étaient des instantanés de la personne vivante mais récemment disparue, ou bien des images plus compassées prises par un professionnel à l'occasion d'événements significatifs tels que des mariages, des diplômes... donc des images de vivants.

¹⁹⁸ Site de l'artiste : <http://www.bastienneschmidt.com>

¹⁹⁹ « Montrer l'immontrable », *Le Soir.be*, http://archives.lesoir.be/montrer-l-immontrable-reveler-en-cachant_t-19960419-Z0AZED.html



Christian Boltanski, Les Suisses morts, 1989

À l'opposé, et si déjà dans celles présentées certaines se sont avérées bien spectaculaires, il en existe qui le sont plus encore par un réalisme et une froide restitution de la réalité, qui paradoxalement crée un effet d'irréalité. C'est le cas du travail de Maud Fassler évoqué dans le point sur les photographies, et sa série sur des corps autopsiés par lesquels elle nous plonge dans un univers scientifique et médical où il est difficile de soutenir le regard de ces corps ouverts, qui sont pourtant bien semblables à ceux que nous montrent les séries à la télévision²⁰⁰. Si l'on a tous en tête des images d'autopsies et bien plus dures parfois, *via* les séries, films, l'arrêt sur image de la photographie, la frontière « infime » entre photojournalisme et photographie artistique, sont ici de nature à surdéterminer l'effet produit.

²⁰⁰ Sur ce point on remarque la convergence entre les formes de création, Pierre Mercklé et Thomas Dollé ont bien montré l'émergence de la table d'autopsie dans les séries télévisées et les images qu'ils extraient des séries sont similaires à celles proposées par les artistes contemporains, voir « Morts en séries : représentations et usages des cadavres dans la fiction télévisée contemporaine », *Raison Publique*, n° 11, décembre 2009, p. 229-246.



Maud Fassler, Autopsie, 2006

La série s'appelle *Autopsie* c'est une commande du Cnap, ce qui au passage montre que l'institution participe à la reconnaissance et légitimation d'œuvres parfois extrêmes : « Cette recherche de vingt et une photographies constitue pour Maud Fässler une sorte d'anamnèse développée autour de la question de la mort et du don du corps à la science. Réalisées en 2006 au moyen format 6/7, au service pathologie de l'hôpital universitaire de Lausanne, les autopsies que l'artiste révèle ne sont pas des autopsies policières mais un secteur de la recherche médicale. Dans ce travail, l'artiste explore une histoire personnelle, celui du choix que ses parents ont fait de donner le corps de leur fils décédé, le frère de l'artiste, à la science. Ce geste a constitué pour Maud Fässler le commencement d'un questionnement de la vie du corps après la mort²⁰¹. » L'artiste souligne la difficulté de ce travail et du difficile rapport au corps : « Je l'avais rangée au fond de mes tiroirs parce qu'elle avait été très dure à faire. La vision, l'odeur de la mort... il faut réussir à se détacher complètement de cette émotion pour photographier. C'est une série de 21 images réalisée en 2006 au moyen format 6/7, à l'hôpital universitaire de Lausanne, service de pathologie. Ce ne sont pas des autopsies policières où on cherche la cause de la mort, mais un secteur de la recherche médicale, où l'on trouve dans le corps des informations sur une maladie. Lorsque j'étais enfant, mes parents m'ont expliqué qu'ils avaient donné le corps de mon frère décédé à la science. Je voulais

²⁰¹ CNAP, <http://www.cnap.culture.gouv.fr/index.php?page=journal&rep=journal&numJournal=33&journal=centre-national-des-arts-plastiques.-expos-2008volet-3>

savoir ce que cela voulait dire. Depuis ce jour, je me pose la question de la vie du corps après la mort, mais aussi de la décision que je prendrai par rapport à ma propre mort²⁰². »

On retrouve des préoccupations déjà bien anciennes, les scènes d'autopsie sont très présentes dans l'art, à l'image de la célèbre *Leçon d'anatomie* de Rembrandt.

Dans ce point sur les morts les plus spectaculaires, on retiendra aussi les créations de David Nebrada, qui joue sur une mise en scène de l'abject avec des autoportraits plus morbides les uns que les autres.



David Nebrada, *Autorretratos*, 1989

Mais le plus saisissant et horrifique est ici très certainement Tsurisaki Kiyotaka²⁰³ avec son *Requiem de la rue morgue* : « Avec lui, *Six feet under* passe pour un épisode des Barbapapas. Photographe, vidéaste et musicien, Tsurisaki Kiyotaka parcourt le monde pour voir la mort de près. Son film *Orozco l'embaumeur*, par exemple, décrit le savoir-faire d'un Colombien ayant préparé l'enterrement de plus de 50 000

²⁰² Le Printemps de septembre (festival de création contemporaine), édition 2008, source : <http://www.printempsdesseptembre.com/r8.php5>.

²⁰³ Site de l'artiste : <http://www.tsurisaki.net/>

corps²⁰⁴... ». C'est ici l'horreur absolue que nous livre l'artiste, choisir une illustration en devient une épreuve, la couverture de l'ouvrage permet de l'entrevoir, à chacun d'aller ou non regarder plus loin.



Tsurisaki Kiyotaka, Requiem de la rue morgue

Ordinaires ou spectaculaires, sereines ou abjectes, ce sont des individus qui s'ils ont en commun d'être morts, se révèlent avoir été bien différents les uns des autres de leur vivant, c'est ici une autre entrée que les œuvres nous permettent alors d'explorer.

Profils sociaux et âges de la vie

Anonymes, parias et célébrités

On retrouve dans les œuvres des artistes différents profils sociaux, avec quelques figures emblématiques de morts très célèbres, *La Mort de Che*, par Gavin Turk (2000) qui s'est représenté mort sous les traits du célèbre révolutionnaire, le pape Jean-Paul 2 (*Nona Ora – Neuvième heure*, 1999) de Maurizio Catellan écrasé par une météorite : « L'image médiatisée du pape est accentuée dans la sculpture par ses expressions de

²⁰⁴ Tsurisaki Kiyotaka, Tracks, Arte, « L'artiste croque-mort Tsurisaki Kiyotaka », 26/10/2006 (source : http://www.arte.tv/fr/20050106/1364944_CmC_1364950.html)

souffrance. Le titre de l'œuvre fait allusion au moment où le Christ s'écrit : "Pourquoi m'as tu abandonné ? "et meurt sur la croix. Dans un sarcasme noir, le vicaire du Christ sur terre meurt dans une scène dénuée de traits symboliques, tué par une météorite comme dans une œuvre de science-fiction²⁰⁵ », ou les assemblages de photographies d'Adam Helms où l'on reconnaît les dépouilles du Che, de Raspoutine...



Adam Helms, Untitled (Figures in a Landscape), 2007

Mais le statut social et la notoriété des cadavres exhibés dans l'art au-delà de ces quelques exemples, et en marge de tous ceux pour lesquels cette question n'intervient pas (dans le sens où aucun élément concret ne donne d'information), révèlent surtout un intérêt pour une catégorie sociale de mort en particulier, les « parias », les désocialisés, ceux anonymes que l'on rencontre dans les morgues²⁰⁶.

Carlos Trilnick met en scène dans une vidéo intitulée *Social less* la mort d'un sdf couvert d'un voile blanc²⁰⁷. Ne s'interroge-t-on pas parfois à la vue d'un sdf semblant comme mort, mais préférant penser qu'il dormait ou qu'il était ivre d'alcool ? C'est bien cette image de mort que l'artiste nous oblige à regarder, donnant une réponse brutale à la question esquivée.

²⁰⁵ Galerie Perrotin, http://www.galerieperrotin.com/fiche.php?dossier=Maurizio_Cattelan&id_pop=3754&idart=2&num=36&p=3

²⁰⁶ Sur le thème de la morgue vois les travaux de Bruno Bertherat : <http://centre-norbert-elias.ehess.fr/document.php?id=823>.

²⁰⁷ Pour voir la vidéo : <http://carlostrilnick.com/category/video-art/page/3/>



Carlos Trilnick, *Social less*, 2008

Andres Serrano à l'instar de sa série *Homeless*, prend aussi des photographies de cadavres exclus, anonymes photographiés à la morgue et identifiés par la nature de leur mort.

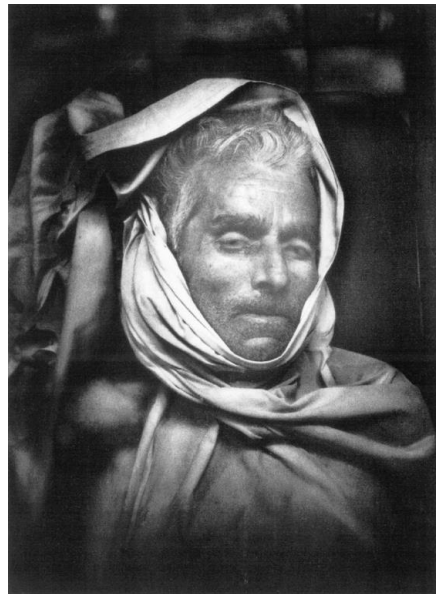
Mais ce sont surtout le groupe Semefo et Teresa Margolles d'une part, et Tsurisaki Kiyotaka d'autre part, qui au travers de leurs œuvres sur la mort ont ce désir, de mettre au jour ces morts oubliés et désocialisés, ceux qui même morts ne se départissent pas des stigmates de l'exclusion. La série de Tsurisaki Kiyotaka *Requiem de la rue morgue* se présente aussi sous cet angle : « De l'entrée dans la morgue à la mise en bière, le livre retrace le voyage ultime du corps mort vers sa dernière demeure et décrit les pratiques qui lui sont appliquées²⁰⁸ », l'enjeu est pour l'artiste de « Protéger la dignité des morts [...] un devoir strict imposé aux vivants, - un devoir qui dépasse les dernières volontés du défunt. Et je trouve cela très beau. Un rituel faisant face à la réalité ne peut être que touchant : c'est grâce à cette marque de considération que les hommes peuvent vivre sans être hantés par la mort. Les cadavres abandonnés sont la violence même, tandis que les morts traités solennellement reflètent merveilleusement cette forme de respect²⁰⁹. »

Face à l'adage « Tous égaux devant la mort », ces artistes nous montrent qu'en un sens oui, pour ce qui est d'être un jour confronté à l'événement, mais dans un autre non, chacun ne bénéficiant pas du même traitement comme le souligne mais sociologiquement et non artistiquement Claude Javeau : « L'histoire, ce n'est pas sacrilège de le rappeler, ne peut être que l'histoire des gens qui en ont une. Elle ignore,

²⁰⁸ Présentation de l'ouvrage publié sur ce travail, *Requiem de la rue morgue*, Paris, IMHO, 2006.

²⁰⁹ Tsurisaki Kiyotaka.

faute évidemment de sources, tous ceux qui n'ont pas laissé de traces : les trop pauvres, les trop marginaux, les trop anormaux, les trop discrets. [...] Ne croyons pas trop en une "égalité devant la mort" dont certains médecins nous rebattent les oreilles. Si, à la rigueur, le mourir nous confond tous dans une commune addition, encore que son déroulement empirique soit sujet à maintes variations, la mort, en tant que fait social, n'est rien moins qu'égalitaire²¹⁰. » Les artistes cherchent à rendre visible cette injustice sociale face à la mort et particulièrement pour certains morts. Le groupe SEMEFO montre et met en scène la mort, celle des oubliés de la société, celle des SDF, des drogués, des victimes de meurtre. Le décalage entre la manière dont on rend hommage aux morts socialement reconnus et l'absence de toute reconnaissance pour les autres est manifeste, et à défaut d'être commémorés dans la « société historico-réelle²¹¹ », ces morts parias le sont dans les mondes de l'art avec les performances de SEMEFO. La morgue et donc les morts inconnus sont comme le montre la multiplicité des œuvres sur ce thème au cœur des préoccupations des artistes. Les artistes vont à leur rencontre dans les morgues, comme on l'a vu pour Andres Serrano, Araya Rasdjarmrearnsook, Hans Danuser... auxquels on peut ajouter Louis Jammes.



Louis Jammes, Morgues, 1993.

²¹⁰ Javeau C., *Mourir, op. cit.*, p. 9.

²¹¹ Vattimo G., *La Société transparente*, Paris, Désclée de Brouwer, 1990, p. 32.

Mais sur ce thème des morts inconnus, ceux délaissés dans les morgues, la frontière est particulièrement ténue entre art et non art, si certains photographes sont artistes et leur démarche indéniablement artistique, d'autres sont à l'interface entre monde de l'art et monde de la photographie (considérée comme informative, illustrative mais non comme artistique dans le sens fort du terme). On pourra ici citer en exemple le travail du photographe Patrick Budenz²¹² : *Post Mortem*.



Patrick Budenz, Post Mortem, 2009

Avec ces photographies c'est ce croisement des réalités déjà évoquées qui resurgit, artistes, journalistes et reporters brouillant les frontières entre les mondes (de la réalité quotidienne, de l'art et des médias) produisant des objets qui s'ils sont similaires ne se lisent pas de la même manière²¹³.

Les âges de la mort, des morts « supportables » à celles inacceptables

Parmi toutes les œuvres du corpus on peut observer que tous les âges de la mort sont représentés, des personnes âgées aux plus jeunes, les artistes composent avec ces morts, mais la récurrence de certaines catégories d'âges, de certains types de morts viennent à l'appui de cette hypothèse d'une nouvelle visibilité des corps morts dans l'art, d'une autre visibilité que celle à laquelle nos vies sociales quotidiennes nous ont habitués. Les œuvres mettent ainsi en scène ces morts « supportables », celles de nos anciens, mais d'autres nous donnent à voir des morts

²¹² Voir son site et cette série : http://grauwerk.de/#post_mortem

²¹³ Voir les travaux de Gaëlle Morel, *Photojournalisme et art contemporain. Les derniers tableaux*, Paris, éditions des archives contemporaines, 2008.

qu'on ne voit habituellement pas, en tout cas pas comme ça (sauf cas rares si l'on y est malheureusement confronté ou parce que notre profession l'implique). C'est ici trois catégories qui se distinguent, il s'agit des jeunes femmes, des enfants, et « les bébés, enfants mort-nés et fœtus ». Leur présence dans l'art, récente pour ce qui est de la récurrence et amplification du phénomène n'est pas sans troubler nos représentations et rapport à certaines morts en particulier, l'ambivalence de ressentir sinon un plaisir esthétique à tout le moins une émotion de nature esthétique face des morts plus souvent considérées comme inacceptables, intolérables atteint avec certaines son paroxysme.

Les jeunes femmes

Très présentes chez les photographes contemporains qui traitent de la mort et du cadavre, les jeunes mortes apparaissent sous différentes mises en scène. Dans le dictionnaire de *La Mort*²¹⁴ la rubrique « femme morte » introduit bien les artistes qui vont suivre : est reprise la citation d'Edgar Poe « la mort d'une jeune et jolie femme est l'objet le plus poétique qui fut au monde » et il est fait référence à Blanche Neige, à la Belle au bois dormant "au comble de leur séduction lorsqu'elles gisent inertes entre la vie et la mort ». C'est bien cette beauté que Désirée Dolron nous donne à voir dans *Xterior VII* (2001-2006) un portrait de jeune femme morte que la photographie lui a permis de traiter numériquement.



Désirée Dolron, *Xterior VII*, 2001-2006

On est loin du stéréotype de la jeune femme américaine (talon, tailleur impeccable) que Nicola Kuperus, photographe, met en scène non sans humour et ironie dans des accidents divers et variés.

²¹⁴ Larousse 2010, p. 456-459.

Nicola Kuperus, *The Decampment Trilogy*, 2008

Flat, 2006



Limited Edition, 2002

Son travail, au travers de cette figure de la jolie femme n'est pas sans lien avec celui qui sur cette thématique associant jeune femme, beauté et morbidité est de loin le plus étonnant par la nature de son projet. L'artiste Izima Kaoru fait partie de ceux dont presque tout le travail s'articule autour de la mort et du cadavre. Son thème, les jeunes et belles femmes mortes, qu'il décline dans une série *Landscape with a corpse*. Dans des contextes très divers (« on passe d'un paysage de montagne enneigée, à un champ de tournesols, à une route de campagne, sans oublier la forêt profonde ou la crique en bord de mer. Les paysages urbains ont également leur place dans cet opus : salle d'attente d'aéroport, bureau dans une tour de verre, toilettes pour homme dans un lieu public, toiture - terrasse d'immeuble, bar, salle de jeux de machines à sous²¹⁵... »). Cela constitue un ensemble de photographie à l'esthétique particulièrement agréable, confrontant dimension morbide et sensualité, beauté des corps et drame de la mort : « Mais d'où vient cette étrange attraction vers le morbide qui nous pousse à tourner les pages du livre de Izima Kaoru²¹⁶ intitulé, *Landscapes with a Corpse* en français, "paysages avec un cadavre" ? Le jeu pour le lecteur, consiste à scruter un paysage pris en photo de loin pour y découvrir le cadavre d'une femme dans un plan plus rapproché, l'image ne laisse alors aucun doute, elle a souvent le corps désarticulé d'un pantin, parfois on aperçoit des traces de sang ou l'impact d'une balle. Par miracle la victime a toujours les yeux grands ouverts en direction d'un point de fuite qui nous échappe. Le visage de ces femmes n'est jamais traversé par un rictus d'horreur, il repose en paix²¹⁷. »

²¹⁵ Galéni D., « Landscapes with a Corpse », *Photosapiens*, http://www.photosapiens.com/Landscapes-with-a-Corpse-Kaoru-Izima_4504.html.

²¹⁶ Voir son travail sur le site de la galerie Von Lintel Gallery : <http://www.vonlintel.com/Izima-Kaoru.html>

²¹⁷ Galéni D., « Landscapes with a Corpse », *op. cit.*



Izima Kaoru, Igawa Haruka wears Dolce Gabbana, 2003



Izima Kaoru, UA wears Toga, 2003



Izima Kaoru, Hasegawa Kyoko wears Yves Saint Laurent Rive Gauche, 2003

En montrant ces mortes-là, si du point de vue esthétique on pourra parler d'une sublimation, la mort a priori si laide pouvant aussi se retrouver sous les traits de la beauté, de la jeunesse et de la sensualité, du point de vue de la catégorisation proposée, ce sont bien des mortes que l'on ne voit pas, dans tous les cas jamais comme cela. Face à l'escamotage réel dans la réalité quotidienne, c'est une manière de les mettre au-devant de la scène non sans plaisir visuel, de nous inviter à trouver la mort bien belle présentée comme telle.

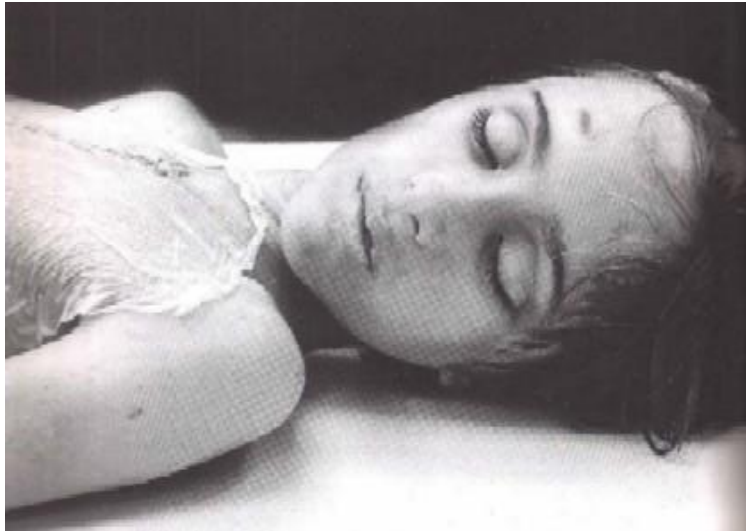
D'autres sans sublimation nous la montrent « normale », comme Araya Rasdjarmrearnsook.



Araya Rasdjarmrearnsook, I am living, 2002

Mais d'autres nous rappellent à l'ordre et quand bien il s'agit de jolies jeunes femmes, la mort n'est pas souvent belle à voir. Diana Michener nous invite à contempler aussi des jeunes femmes, mais la beauté des précédentes cède le pas à des corps bien moins séduisants. Rien d'étonnant quand on sait l'« artiste connue pour ses photographies d'animaux, des vaches et des moutons surtout, prises à l'instant même où le boucher leur tranche la tête et où la vie quitte leur regard, Michener ira jusqu'à photographier des cadavres d'individus peu de temps après leur

décès, au moment de l'autopsie. L'image de ce calme et de ce repos traduit la personnalité du sujet mais également une certaine violence, celle de la transgression des interdits²¹⁸. » On le voit avec le corps ouvert et autopsiée d'une femme plus âgée.



Diana Michener, *The princess killing queen*, 2004



Corpus I, 1993-1994

C'est bien une violence faite au regard que l'artiste propose qui dans une certaine mesure, est à la limite du soutenable.

À l'inverse avec d'autres artistes la réalité reprend ses droits et le morbide le dispute à l'horreur, la violence faite au regard nous renvoie à la réalité, « la vraie », celle où la mort nous affecte, nous effraie. On pensera à certaines œuvres de la série *The Morgue* d'Andres Serrano, au travail de Guillaume Herbaut²¹⁹ (photographe mais exposé en galerie) : « Depuis 1993, près de 400 femmes ont été assassinées dans des conditions particulièrement atroces à Ciudad Jurez. Jurez est la quatrième ville du pays, elle compte 1,5 million d'habitants. Elle est le bastion de l'un des plus importants cartels de la drogue d'Amérique latine, et l'un des points frontaliers les plus transités de la planète. [...] 80 % de la population vient de l'intérieur du pays. La majorité de ces migrants sont des femmes, jeunes, peu spécialisées, corvéables à merci, entassées dans les bidonvilles qui cernent la ville. Plus de 10 ans après le meurtre de la première victime, retrouvée nue dans le désert qui sépare les

²¹⁸ Blanchette M., « Autopsie d'une violence obscène », *ETC*, n° 66, 2004, p. 7.

²¹⁹ Voir le diaporama de la série sur Ciudad Juarez : <http://www.oelpublic.com/diaporama.php?r=366&p=4>

États-Unis du Mexique, les autorités ne peuvent toujours pas désigner les responsables du massacre ni donner une explication convaincante à la tragédie²²⁰. »



Guillaume Herbaut, Ciudad Juarez

Dès 2001 on pouvait lire : « c'est peut-être l'affaire la plus abominable de l'histoire criminelle de tous les temps. À Ciudad Juarez, ville frontière du nord du Mexique, jumelle d'El Paso (Texas), plus de 300 femmes ont été assassinées selon un rituel immuable : enlèvement, torture, sévices sexuels, mutilations, strangulation. Depuis dix ans, au rythme moyen de deux cadavres par mois, des corps de femmes, d'adolescentes et de fillettes, nus, meurtris, défigurés, sont découverts dans les faubourgs de la ville maudite. Les enquêteurs les plus sérieux pensent qu'il s'agit de l'œuvre de deux « tueurs en série » psychopathes. Mais qui demeurent introuvables... ». L'exposition de ce travail pose la question de cette moindre attention des médias face à l'ampleur des crimes : « La presse serait-elle devenue impuissante à rendre compte de la réalité des drames ? [...] Elles imposent un autre regard, qui illustre les limites d'un certain traitement de l'information dans les médias²²¹. » Un média en revanche vient combler ce défaut d'information dans la presse, Internet, où un site est entièrement dédié à ces crimes : La cité des mortes²²². On saisit de nouveau ici cette ambivalence entre l'horreur que nous inspirent ces jeunes femmes mortes et l'esthétisation qu'en propose l'artiste.

²²⁰ *Photosapiens*, présentation de l'exposition de la galerie Paul Frèche, 2007, (<http://www.photosapiens.com/Ciudad-Juarez.html>).

²²¹ « "Oubliées" de Juarez : gros plan sur les lieux du crime », par Maria Malagardis, 5 juillet 2007 (<http://www.rue89.com/2007/07/05/oubliees-de-juarez-gros-plan-sur-les-lieux-du-crime>).

²²² Voir *La Cité des mortes* : <http://www.lacitedesmortes.net/>

Plus difficile la catégorie qui suit renvoie elle aussi à des morts que l'on cherche à ne pas voir, celles qui, dans la hiérarchie des morts tabous sont bien parmi celles les plus dérangeantes.

Les enfants

La mort des enfants, choquante en elle-même plus que toute autre, insupportable, va donner lieu à des œuvres qui la déclinent au avec des effets esthétiques très contrastés : sérénité, violence symbolique et violence réelle, sont trois des effets qui peuvent retenir l'attention.

Il faut rappeler que si choqués soyons-nous par certaines créations associant enfance et mort aujourd'hui, le thème (à défaut de son traitement) n'est pas nouveau, et si l'on replace les œuvres de Stefano della Bella, ou encore Gervex (données à voir ci-dessous), dans leur contexte et au regard de l'impact et de l'effet esthétique que produisaient gravures et peintures à ces époques et sur les récepteurs, on imagine aisément que leur réception a pu être à l'image de la nôtre face à des photographies et installations.



Stefano della Bella, La Mort emportant un enfant, 17ème siècle/Henri Gervex, Souvenir de la nuit du 4, 1880

Pour la sérénité, on retrouve Rudolf Shafer qui nous propose un jeune enfant à l'air endormi, quand Serrano nous montre lui un demi-visage aux yeux clos.



Rudolf Schäfer, l'une des photographies de la série Visages de Morts, 1986

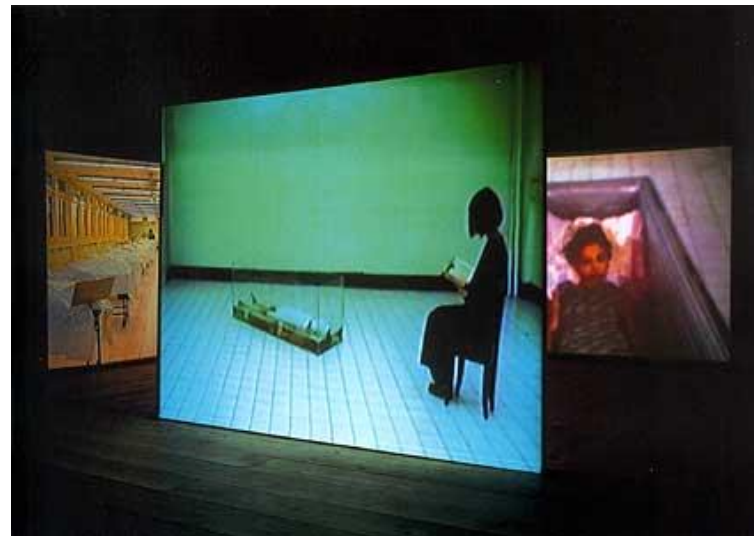
Éric Pougeau joue, lui, sur une mise en scène plus symbolique mais non moins efficace avec le portrait d'un enfant vivant, mais sous le visage duquel on peut lire « Ne me cherchez pas, je suis mort ».



Éric Pougeau, Ne me cherchez pas je suis mort, 2005

Photographies qui renvoient pour une part à la tradition du dernier portrait : « Au XXème siècle la pratique du portrait d'un défunt, juste avant sa mise en bière se démocratise, grâce à l'invention de la photographie en 1939. De nombreuses familles conservent encore ses portraits – souvent des enfants²²³ ». Si on les voit peu dans nos vies sociales quotidiennes, parce qu'elles restent dans l'intimité des familles²²⁴, « les témoignages sont nombreux de personnes qui ont encore le réflexe du dernier portrait²²⁵ ».

La vidéo s'est aussi emparée du sujet, on le voit avec Araya Rasdjarmrearnsook notamment.



Araya Rasdjarmrearnsook, Lament, 2000

Dans le registre violence réelle, bien que l'œuvre soit fort heureusement irréaliste, c'est l'installation de Maurizio Cattelan qui est parmi les plus radicales en ce qu'elle joue à la fois sur la mort des enfants et au travers de leur pendaison sur le thème du suicide.

Son œuvre réalisée à Milan, sur la place du 24 mai, l'artiste a pendu trois mannequins d'enfants à un chêne. L'œuvre a été très rapidement retirée – mais l'incident a été largement médiatisé.

²²³ *Dictionnaire de la mort*, Paris, Larousse, 2010, p. 314.

²²⁴ Voir les travaux d'Irène Jonas, sociologue et photographe, sur le thème des photos de famille, *La Mort de la photo de famille ? De l'argentique au numérique*, Paris, L'Harmattan, Logiques sociales, 2010.

²²⁵ *Ibid.*



Maurizio Cattelan, Sans titre, 2004

Ces images ne manquent de nous interpellier sur celles de la réalité que nous voyons, avons vu : « Même les jeunes générations ont vécu l'image d'une jeune colombienne s'étouffant dans la boue, celle d'un vautour guettant le dernier souffle d'une petite rwandaise ou encore celle de cet enfant palestinien tué dans les bras de son père. C'est petit à petit que la collection de ces images qui semblent élevées au rang d'icônes s'étoffe et quelques années médiatiques assurent la constitution de ce que l'on pourrait appeler notre bagage culturel occidental de la mort²²⁶. »

Ces œuvres à la limite du supportable, ne sont pourtant pas les plus inacceptables et certains artistes vont franchir d'autres limites encore, certaines parfois impensables, c'est une dernière catégorie de morts qui va intégrer l'art, nouvelle, inédite, son émergence et son intégration au processus de création révèle des réalités très contemporaines de nos sociétés, et liés aux progrès de la science et de la médecine.

Les bébés, les enfants mort-nés et les fœtus

Ainsi l'une des émergences frappantes, particulièrement déstabilisantes dans les œuvres des dernières décennies (ce sont d'ailleurs les œuvres qui ont le plus soulevé de controverses, débats voir fait l'objet de censure et de procès) concerne l'usage de bébés, d'enfants mort-nés et

²²⁶ Rezzoug L., « L'art face à l'horreur médiatisée. Le tableau pour reprendre la mort », thèse, sous la direction d'Olivier Lussac, université Paul Verlaine, 2007-2008 (accessible en ligne : ftp://ftp.scd.univ-metz.fr/pub/Theses/2008/Le%C3%AFla.Rezzoug_1.LMZ0821.pdf)

de fœtus. S'il n'est pas évident de dater « la » première œuvre considérée comme artistiques et qui aurait intégré ces corps morts-là, et que l'on peut repérer des expositions de « vrais fœtus morts » mais à vocation scientifique comme le montre les écorchés de Fragonard, il est dans tous les cas certain que dans l'art le phénomène avec l'ampleur qu'on lui connaît est assez récent (parce qu'il a fallu aussi que ces morts là deviennent plus visibles, que des non-dit et formes de censures sociales soient moins prégnants) et prend forme de manière ostensible au cours des années 80 et 90. On voit en parallèle le dernier portrait revenir au-devant de la scène et notamment dans les services de néonatalogie où il est proposé aux parents dont l'enfant à naître est décédé afin que le travail de deuil puisse s'amorcer.



Musée Fragonard, Le groupe des trois fœtus et Le fœtus dansant, 18^e siècle

On retrouve dans cette catégorie les photographes Diana Michener, Joël Peter Witkin, dont il a déjà été question, et qui montre des fœtus dans du formol dans certaines de leur création, on trouve aussi l'artiste Teresa Margolles à laquelle une étude de cas est consacrée, il y a encore Daniel + Geo Fuchs²²⁷ ont eux aussi proposé une série sur le thème de la conservation des corps morts : « La trilogie Conserving s'attache aux êtres humains et animaux conservés en Europe par des Musées et institutions dans de l'alcool ou du formol. Lors d'une interview avec Val Williams (1999) ils expliquent que : « La mort et la conservation sont pour nous analogues dans le sens où nous voyons la conservation comme une autre

²²⁷ Site des artistes : <http://www.daniel-geo-fuchs.com/>

manière de "prolonger" la vie. [...] Nous voulions présenter les humains de manière à ce qu'ils gardent une certaine beauté, que la vitalité reste visible, que le savoir l'emporte sur la mort et que la dignité des hommes soit sauvegardée au-delà de celle-ci. [...] Puisque chacun d'entre nous vit avec la conscience de sa propre mort, la mort et la vie coexistent toujours²²⁸. »



Daniel et Geo Fuchs, Fetus 8 months with tumor

Joël-Peter Witkin

Mais ceux qui font l'objet ce point sont ceux qui vont repousser les frontières de l'acceptable en art en étant parfois à la limite de la légalité, parfois pleinement dans l'illégalité, s'exposant à des réactions de rejets de la part des publics, parce qu'ils touchent au tabou ultime autour de la mort, mais aussi parce que leurs œuvres vont bien au-delà d'une (re) présentation de la mort et nous confronte à des images, à des mises en scène aussi irréelles qu'éprouvantes.

Si l'on peut comprendre que les sciences médicales à des fins d'enquêtes juridiques portent atteinte à ces si jeunes corps morts, tabou ultime, on ne peut que s'interroger sur leur utilisation à des fins esthétiques et artistiques et sur les intentions en arrière-plan. La scène photographiée ci-dessous est bien réelle et renvoie au quotidien d'un médecin des morts, quotidien que certains artistes vont chercher à explorer, vont choisir d'exposer.

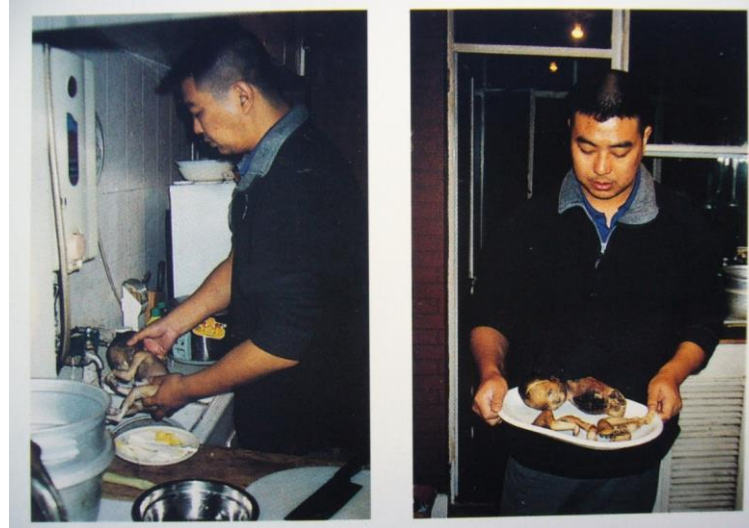
²²⁸ Centre national de l'audiovisuel : <http://www.cna.public.lu/display/2002/09/exposition-keep-the-light-on-2002/index.html>



Les enfants mort-nés et fœtus ne sont plus seulement des thèmes dont on s'inspire ou des images que l'on intègre, mais deviennent matériaux de création. En montrant ce qui relève de l'in-montrable – l'in-montrable renvoyant ici simultanément à « ce qui ne se montre pas » pour des raisons éthiques, culturelles et/ou juridiques et à « ce qui ne peut se montrer », le sentiment d'effroi, d'horreur mais aussi de compassion, ressenti face à ces morts-là²²⁹ –, certains artistes parce qu'ils nous mettent directement face à des corps morts vont provoquer de véritables polémiques et voir leurs créations interdites d'exposition. C'est le cas de Zhu Yu du groupe cadavre, évoqué plus haut, qui « cuisine

²²⁹ On rejoint ici les effets provoqués par Von Hagens et l'exposition ses corps plastinés, puisqu'il ne s'agit plus de simulacre, de vrais-faux cadavres mais bien de vrai corps morts.

puis mange ce qu'il prétend être un bébé mort-né, les traces de cette performance, des photographies, ont été interdites à l'exposition *Fuck off* à Shanghai en 2000, l'œuvre a aussi été présentée dans un documentaire sur Channel IV (*Beijing Swings*), ce film est interdit en Chine.



Zhu Yu, 2000

« Dans *Les Corps connectés* (2000) (fig. 3), Sun Yuan et Peng Yu effectuent une transfusion sanguine à deux bébés mort-nés. On voit le sang couler hors de la bouche des bébés et se répandre sur leur corps. Dans *Huile d'humain* (2000) (fig. 4) enfin, Peng Yu semble vouloir communiquer avec le cadavre d'un jeune enfant en lui injectant patiemment de l'huile d'humain. La sollicitude témoignée aux jeunes cadavres dans ces deux performances est profondément perturbante²³⁰. »

²³⁰ Bordeleau E., « Une constance à la chinoise : Considérations sur l'art performatif extrême chinois », *Transtext(e) s Transcultures*, n° 5, 2009, mis en ligne le 03 avril 2010, Consulté le 07 avril 2011. URL : <http://transtexts.revues.org/index269.html>



Sun Yuan et Peng Yu, Link of the Body, 2000



Peng Yu, Human oil, 2000

C'est aussi le cas de Xiao Yu, dont l'œuvre a fait scandale et a été retirée du Kunstmuseum de Berne en 2001 pour atteinte à la dignité humaine, *Ruan* est composée du cadavre d'une mouette dont la tête a été remplacée par celle d'un fœtus humain, les yeux du fœtus ont eux-mêmes été remplacés par ceux d'un lapin.



Xiao Yu, Ruan, 1999

On conçoit aisément le caractère provocant de ces œuvres, relayé par la presse qui sur l'affaire *Ruan* titrera : « C'est le fœtus d'une fille²³¹ » en donnant un genre le journaliste humanise l'œuvre et la rend d'autant plus scandaleuse. Rick Gibson qui, en 1987, avait transformé des fœtus en boucles d'oreilles joue aussi sur ces extrêmes et sur cette limite entre un corps mort sujet et un corps mort objets. Les artistes à défaut de plaire cherchent délibérément à faire réagir et les réactions de rejet, de dégoût correspondent ici à une volonté, à une attente : c'est bien si ces œuvres laissent le spectateur indifférent qu'il faudrait s'interroger. Mais la question de la censure est complexe, non exempte de paradoxes, en effet seules certaines œuvres sont bannies et s'il est possible pour les plus trash, gore, ignominieuses de censurer, de poser des limites parce qu'il existe des dispositifs et/ou un cadre législatif pour le faire, ce n'est pas toujours le cas.

Les artistes se censurent eux-mêmes parfois, Richard Conte qui a été tenté d'utiliser des fœtus pour une création explique pourquoi il y a renoncé : « Faire passer le réel pour sa représentation, en se servant de l'art comme "argument d'autorité", là se trouvait pour moi le point de non-retour. [...] Dans ce cas, la singularité ne fait événement qu'au prix d'une effraction ou d'une infraction, et l'artiste rejoint le criminel²³². »

Le thème de la mort est transversal traverse toutes les époques et toutes les formes de création, mais il est clair à l'issue de ce travail de catégorisation qu'un premier résultat significatif émerge : les œuvres produites ont pris ces dernières années des formes inédites jusqu'alors, posant la question des limites éthiques et morales, culturelles et sociales, juridiques et légales entre monde de la réalité sociale et monde de l'art. Au travers de ces différents points c'est bien sûr la question sociale de la mort que les artistes nous invitent à réfléchir, en nous proposant en quelque sorte un « catalogue raisonné » des types de mort et des types de cadavres, l'art contemporain fait ici figure de « dispositif » de catégorisation et constitue par là même un document sur le social, il permet la production d'une connaissance qui diffère des autres connaissances disponibles sur le sujet, complémentaire de celles qui seraient produites à l'appui d'autres matériaux (questionnaire, entretiens, documents) et qui ne peut l'être qu'à partir de ce matériau. La dimension cumulative opère à travers ce travail de catégorisation du corpus et vient étayer cette hypothèse que les mondes de l'art sont bien aujourd'hui, en marge des lieux institutionnellement dédiés la mort, des médias, l'espace où la mort, toutes les morts se donnent à voir.

Le deuxième résultat significatif correspond à la manière dont la contemporanéité de notre rapport à la mort se retrouve dans l'art, et comment les artistes composent et recomposent avec les différentes morts possibles, connues dans nos sociétés contemporaines (morts individuelles et collectives, violentes et « douces », normales et pathologiques, etc.). Les œuvres traitent selon les cas implicitement ou

²³¹ *Le Matin ondine*, 5 mars 2007, <http://www.lematin.ch>

²³² « L'art a-t-il tous les droits ? », *Plastik*, n°2, revue du CERAP, Publications de la Sorbonne, été 2002 (<http://cerap.univ-paris1.fr/spip.php?article143>).

explicitement de la mort et du cadavre, et ce dernier s’y décline sous tous ses aspects, des plus spectaculaires et macabres aux plus banals et communs, l’ensemble des œuvres illustre ainsi un catalogue raisonné des types de morts et des profils de cadavres et nous en apprend au final beaucoup sur les vivants : « Les photos de cadavres sont désespérément vaines. Les sujets racontent avec éloquence la façon dont ils existaient jusqu’aux derniers instants avant leur mort, mais ils ne révèlent aucune vérité sur la mort elle-même²³³. »

Mais, sous l’angle esthétique, et sur la contemporanéité du travail artistique, ces œuvres interrogent : sur les limites de l’art (peut-on tout montrer ? Tout supporter ? Y a-t-il des limites à ne pas franchir ?) ; sur l’expérience esthétique (Quel plaisir prend-on à voir des horreurs ? Comment appréhende-t-on l’ambivalence des sentiments face à des œuvres qu’on n’aime pas regarder mais que l’on vient voir ?) ; sur la forme que prennent les œuvres et sur les matériaux utilisés par les artistes.

Cette question des matériaux, implicite jusqu’alors, mais bien présente, fait l’objet de la partie qui suit, car c’est très certainement de ce point de vue que les créations sur la mort et le cadavre ont ces dernières années opérées un tournant majeur transformant les mondes de l’art et la nature même des œuvres, franchissant des limites jusqu’alors préservées ouvrant la voie à des questions, à des problèmes qu’il aurait été bien difficile d’anticiper voir même d’imaginer.

²³³ Tsurisaki Kiyotaka.

LE CADAVRE ET LES « COMPOSANTS » DE LA MORT COMME MATERIAUX DE CREATION

« La révolution majeure permise par Duchamp concerne les supports. Avec lui, on ne travaille plus sur le terrain classique de la toile, du chevalet, mais on considère que, par exemple, le corps, le groupe, la vie quotidienne, l'existence peuvent être aussi des supports. Au-delà des supports nobles, tels le marbre, l'or, ou le bronze, on peut désormais sculpter ficelles, carton, viande, charbon ou encore les matières plus subtiles – *les immatériaux* – que sont aussi les relations à autrui. Mais ce sont aussi les armes et leur pouvoir de donner la mort qui sont mises en scène par les artistes²³⁴. »

Permanence du thème versus variabilité des manières de le traiter

« Toute œuvre est le miroir d'une autre, [...], un nombre considérable de tableaux, sinon tous ne prennent leur signification véritable qu'en fonction d'œuvres antérieures qui y sont, soit simplement reproduites, intégralement ou partiellement, soit d'une manière beaucoup plus allusive, encryptées²³⁵. » C'est bien ce que l'on peut observer sur le thème de la mort et du cadavre dans l'art, la permanence du thème va de pair avec un traitement de ce dernier diversifié selon les époques et les formes de création, les courants et les formes de l'intention, ce qui change c'est la forme que prennent les œuvres et la manière de donner à voir plastiquement au regard de matériaux et de conventions propres à chaque époque les mêmes contenus.

Ainsi sur le thème du suicide, par exemple, la confrontation de l'œuvre d'Édouard Manet et de Gilles Barbier, montre bien cette différence de « traitement artistique » d'un même sujet, et la production d'œuvres formellement et en très d'effets produit, très différentes quand bien même leur contenu est similaire

Sur le thème des jeunes femmes mortes aussi les filiations sont nombreuses.

De Désirée Dolron qui s'inspire de *La leçon d'anatomie* de Rembrandt version jeune femmes sous le regard d'autres femmes, à Andres Serrano qui nous présente une jeune morte dans *Aids death* (1992) sous des traits proches de *L'Origine du monde* de Courbet.

²³⁴ Onfray M., « La Révolution viennoise, L'actionnisme radical », entretien introductif à l'ouvrage de Daniele Roussel, *Der Wiener Aktionismus und die Österreicher, Gespräche*, Ritter Klagenfurt (Verlag), 1995, p.157.

²³⁵ *Un cabinet d'amateur*, Georges Perec, éd. Livre de Poche, 1979.



Gilles Barbier, Paysage mental, 2003



Edouard Manet, Le suicide, 1881



Serrano, Aids death 3, 1992



Courbet, L'Origine du monde, 1866

Différence de traitement qui n'est pas sans conséquences sur les effets esthétiques produits par l'œuvre et sur sa réception. Un autre exemple le montre de manière encore plus explicite.



Théodore Géricault, Têtes suppliciées, 1818



Tsurisaki Kiyotaka, Requiem de la rue Morgue, 2006

Si l'horreur le dispute à l'effroyable dans les deux créations ci-dessus qui nous montrent chacune des têtes coupées, décapitées, au point qu'il serait difficile de distinguer quelle œuvre est, en termes de contenu, la plus choquante, on observe toutefois que l'acte de peindre crée (à tout le moins pour nous spectateurs d'aujourd'hui) une distance symbolique plus grande que pour les publics de l'époque, « plus acceptable », Géricault propose une représentation de la réalité, quand l'acte de photographier donne le sentiment que Kiyotaka propose une « simple restitution » de la réalité. À l'image de ces deux exemples, et bien d'autres viendront à l'esprit de chacun, ce n'est donc pas tant ce qui est montré qui a changé et qui serait de nature à surprendre, il y a même une permanence eu égard à certains thèmes, ce qui a changé c'est « comment » cela est montré d'une part et comment la perception des mêmes œuvres évolue au cours du temps d'autre part.



Joël-Peter Witkin, *The Raft of G.W. Bush*, 2006.

Le passage par un autre média vient transformer le sujet, et donne aussi une autre lecture de l'œuvre originelle. Jack et Dinos Chapman revisitent ainsi en version contemporaine les gravures de Goya : « Les Chapman considèrent leur série comme une collaboration avec Goya. "Il est impossible de mener une démarche artistique sans hériter de milliards d'entités différentes, explique Jake. Ce qui nous différencie des autres artistes, c'est peut-être que nous n'hésitons pas à le reconnaître²³⁶. »

Si aujourd'hui certains artistes font l'objet de procès, si leurs œuvres font scandale et sont parfois décrochées, peut-être plus que par le passé, ce n'est pas seulement parce que l'époque est procédurière, moraliste ou que les publics font preuve de « sensiblerie », mais bien parce que les artistes fabriquent des œuvres plastiquement différentes, qui produisent des effets esthétiques et suscitent des problèmes que celles de leurs prédécesseurs ne posaient pas ou différemment.

C'est aujourd'hui bien souvent les « matériaux » utilisés par les artistes qui posent problèmes et sont de nature à surprendre, ou encore la forme que prend le travail artistique dans ses expressions contemporaines et non seulement les thèmes ou sujets que les artistes abordent. L'exemple du *Piss Christ* de Serrano est à ce titre emblématique, ce n'est certes ni le Christ, ni la croix, ni même la photographie, mais bien l'urine dans laquelle cette crucifixion a été plongée qui déclenche le scandale.

²³⁶ Voir le guide de l'exposition *Goya, les caprices*, Palais des beaux-arts de Lille, 2007 : http://www.pba-lille.fr/IMG/pdf/GOYA_guide_visite.pdf

Et c'est là que sur le sujet qui occupe cette étude, la mort et le cadavre, la période contemporaine ne s'arrête pas à proposer des œuvres inédites en termes de formes et de traitement artistique du sujet mais transforme la mort, les cadavres, tous les éléments concrets liés à la première, tous ceux constitutifs du second comme des matériaux, des matières premières concrètement utilisées. Escamoté de nos vies quotidiennes le cadavre se trouve une nouvelle vocation et devient l'objet de nouveaux usages, qui pour le sens commun, mais tout autant pour nombre de publics supposés avertis, ne sont pas « à la limite du supportable » mais simplement impensables, voire inimaginables.

La question des matériaux humaine : une question artistique, un problème sociologique

« S'il n'y a pas d'objets esthétiques mais des objets qui "fonctionnent esthétiquement", la question devient pour nous de savoir si tous les objets peuvent fonctionner esthétiquement ?²³⁷ » L'histoire de l'art récente nous montre que oui, et l'on peut aujourd'hui dire que l'art après avoir longtemps reposé sur un répertoire de matériaux socialement reconnu pour « faire de l'art » a réussi à intégrer à peu près tout ce qu'il était possible d'intégrer dans les œuvres, on le voit avec *l'Histoire matérielle et immatérielle de l'art*²³⁸ de Florence de Meredieu qui passe en revue la diversité des matières à partir desquelles les œuvres prennent forme, on le voit dans les nombreux ouvrages qui traitent thématiquement de tel ou tel matériau les humeurs du corps, les déchets, la pourriture, tous les matériaux même les moins nobles ont intégré d'une manière ou d'une autre l'art.

Mais au fil des matériaux étudiés, les cadavres sont assez absents, ou très ponctuellement abordés en tant que tel comme si le tabou opérant aussi ici. La presse pourtant nous livre des faits divers éloquents :

« Un sculpteur de 42 ans a été condamné vendredi à neuf mois de prison à Londres pour avoir volé des cadavres humains afin de rendre ses œuvres plus réalistes, une sentence sans précédent dans l'histoire judiciaire britannique. L'artiste macabre a été reconnu coupable d'avoir dérobé, avec l'aide d'un complice, des membres et des têtes provenant de 35 à 40 cadavres différents dans le sous-sol du Collège royal de chirurgie de la capitale britannique. Il avait été confondu l'an dernier à l'occasion d'une exposition à Londres pour laquelle il avait utilisé des moules des membres humains volés. Les autorités médicales avaient jugé les reproductions trop parfaites en découvrant les photos dans la presse et ordonné une enquête²³⁹. »

²³⁷ Talon-Hugon C., *Gout et dégoût. L'art peut-il tout montrer*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003, p. 15.

²³⁸ Paris, Larousse, In Extenso, 2008.

²³⁹ Dépêche Afp, 3 avril 1998.

Au fil des œuvres, il n'aura pas échappé que ce ne sont plus seulement des représentations, des fac-similés de morts mais que ce sont bien des « vrais » morts, tout ou partie, avec lesquels les artistes composent pour produire photographies, installations, vidéos... ce n'est d'ailleurs pas le fait de composer avec, qui est en soi nouveau (les artistes de passé procédaient de même), en revanche il faut bien convenir que dans certaines œuvres le cadavre ou certains de ses éléments constitutifs sont concrètement présents dans ce qui fait œuvre.

De fait si les artistes sont nombreux à être en rapport directs et concrets avec les cadavres, les livrant bien quelque part à leur « fantaisie », artistique du moins, deux catégories d'artistes vont se distinguer selon les œuvres produites : il y a les œuvres où le corps mort est bien réel mais présent par média interposé, et il y a celles plus rares où le corps mort (tout ou partie) est là, présent réellement et très concrètement, à portée de vue et/ou de nos sens.

Arnulf Rainer, connu pour ses masques mortuaires, évoque cette fascination qui n'est d'ailleurs pas spécifique aux artistes : « Je rôde autour des cimetières et des salles d'autopsie, je collectionne les photos funèbres, j'étudie la physiologie des morts et les mortifications. Ce secret fascine mon être ; ce problème obsède ma curiosité. Appartenant au commun des mortels je me retrouve devant la plus terrible des confrontations²⁴⁰. » On imagine que nombre d'artiste se retrouveront dans ses propos, mais certains vont franchir un pas de plus et au-delà de s'inspirer, d'être fasciné, c'est bien la vraie mort, de vrais corps avec lesquels ils vont composer.

C'est donc bien un seuil que les artistes ont franchi, et ce qui distingue les créateurs contemporains, c'est la manière dont ils se saisissent de la mort et du cadavre, nous mettant face à ce cadavre que nous refusons par ailleurs de côtoyer. Alors que leurs prédécesseurs se servaient de cadavres dans une perspective qu'on peut qualifier de scientifique et « réaliste », que d'autres continuent de le faire, et pour parfaire leur connaissance du corps et/ou afin de produire des œuvres au plus près de la réalité, on observe que pour quelques artistes, dans une perspective esthétique et esthésique, il n'est plus question de proposer des œuvres qui s'apparentent « à des médiations sur la mort, sur les passions que le trépas inspire aux vivants, sur les propriétés des corps moribonds et des corps trépassés », des œuvres où « méditation et représentation se superposent pour conférer à la peinture une dimension spéculative propre à entraîner le spectateur dans une réflexion sur l'art face à la finitude humaine », non, « il n'est plus question de s'abriter derrière la toile, la peinture, les symboles : on utilise désormais la réalité comme un matériau brut, riche, immédiat pour en livrer l'envers du décor²⁴¹ ».

²⁴⁰ *Visages dérobés*, Catalogue de l'exposition, galerie Lelong, Paris, 2006, p. 32.

²⁴¹ Luc V., *Art à mort*, Paris, Léo Scheer, 2002, p. 32.

C'est ici une autre entrée, plus singulière, qu'il convient alors d'explorer au travers des œuvres qui dans le corpus nous montrent des « vrais cadavres », mais en distinguant celles qui le font par médias interposés de celles qui nous les livrent bruts, le cheminement se fera au travers du cadavre dans tous ses états et sous toutes ses formes.

Le cadavre dans tous ses états et sous toutes ses formes

Le cadavre entier

« Être transformé post mortem en nourriture à poissons et devenir une œuvre d'art – telles sont les dernières volontés de Gene Hathorn, prisonnier texan condamné à la peine capitale. Le détenu, qui a avoué avoir tué son père, sa belle-mère et son demi-frère, a autorisé l'artiste Marco Evaristti à lyophiliser son corps pour le transformer en aliment pour poissons. "Pendant l'exposition, les visiteurs pourront nourrir des poissons rouges avec", a confié M. Evaristti à The Art Newspaper. [...] L'installation comprendrait un énorme aquarium rempli de centaines de poissons rouges. Aucun cynisme dans ce projet, assure M. Evaristti. "Le véritable problème, a-t-il confié à The Art Newspaper, c'est le fait de tuer des gens en toute légalité²⁴²." » Si ce projet d'œuvre n'a pas encore vu le jour, sauf dans la fiction²⁴³, on n'en est pas si loin voir tout proche avec Von Hagens, mais rappelons que son travail ne peut-être considéré comme artistique, ne l'est dans tous les cas pas à ce jour.

Le travail de Sally Mann, dans la série *What remains ?* renvoie très directement à la question de la décomposition et de la détérioration des corps : « La dernière salle montre ses récentes préoccupations avec la disparition du corps, au sens propre : le Centre d'Anthropologie Criminelle de l'Université du Tennessee étudie la manière dont un cadavre se décompose dans la nature, ce qu'il advient des tissus, des chairs et des os ("we have skeletal collections, decomposition facilities, and more" ; on peut léguer son cadavre). Mann, confrontée à la maladie incurable de son mari, explore ici [...] ce qui reste de nous après notre mort, comment la nature digère notre corps, comment nous redevenons

²⁴² « Condamné à mort, il lègue son corps à l'art et aux poissons rouges », *Courrier International*, 4 septembre 2008 (source : <http://www.courrierinternational.com/chronique/2008/09/04/condamne-a-mort-il-legue-son-corps-a-l-art-et-aux-poissons-rouges>).

²⁴³ Sur ces liens entre art et fiction, sur une analyse du traitement de la mort dans les arts visuels et la littérature : voir Girel S., Soldini F., « A la recherche du sens caché : l'art et les œuvres dans la littérature policière », *Sociologie de l'art-Opus 6*, Paris, 2005, p. 17-46 ; « Pour une sociologie du fait artistique : à la croisée des sociologies de l'art et de la littérature, de la production et des réceptions », *20 ans de sociologie de l'art. Bilan et perspectives*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 129-145 ; « La mort, la science et l'art : l'esthétique du morbide à travers la littérature policière et les arts plastiques », *Sociologie des arts, sociologie des sciences*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 183-194 ; « L'art dans la littérature, un chassé croisé entre fiction et réalité », *Sociologie des arts et de la culture, un état de la recherche*, Paris, L'Harmattan, collection Logiques Sociales, 2006, p. 163-196.

poussière. Elle regarde la mort en face, non point un masque ou un rituel, mais le corps en décomposition, sans voiles, sans maquillage, sans artifice²⁴⁴. »



Sally Mann, What Remain, 2003

En fait pour ce qui est des cadavres « entiers », l'art nous les montre par média interposé et aucun vrai corps mort entier n'a pu être repéré (cela tient à des questions d'éthique et juridique²⁴⁵ comme l'a montré le cas Von Hagens). En revanche les œuvres citées montrent que par médias interposés ce sont de bien nombreux vrais cadavres que les artistes nous donnent à voir. Dans les photographies, particulièrement comme l'ont montré les entrées précédentes (Kyotaka, Serrano...).

Des morceaux de cadavres

Bien souvent réels aussi et présentés par média interposé ce sont des morceaux de cadavres qui nous sont livrés dans les œuvres d'art contemporain, on a vu plus haut les têtes coupées de Tsurisaki Kiyotaka, on pensera bien sûr à Joël Peter Witkin, ils sont nombreux mais ce qui

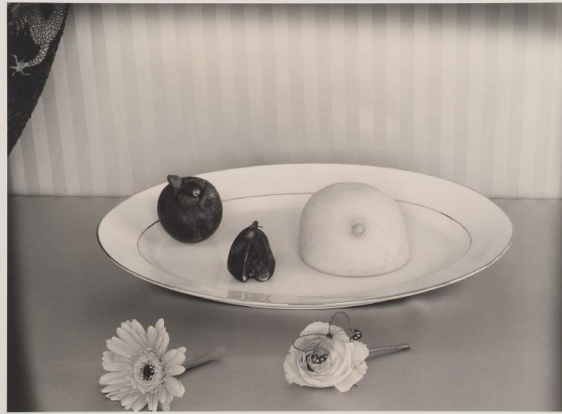
²⁴⁴ Source : Lunettes rouges, blog, <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/>.

²⁴⁵ Seuls certains types de contextes et de musées permettent l'exposition de vrais cadavres entiers, ils sont liés aux sciences médicales, à l'anatomie, ethnographiques... la dimension scientifique, l'apport et l'accessibilité de connaissances justifient l'autorisation, mais cela fait parfois tout de même polémique : voir Cadot L., « Les restes humains : une gageure pour les musées », *La Lettre de l'Ocim*, n° 109, janvier-février 2007, p. 4-15, un article où elle évoque la polémique sur l'exposition *Le mystérieux peuple des tourbières*, polémique du à l'exposition de restes humains.

est intéressant c'est de montrer le seuil qui a été franchi. À défaut de représenter, de présenter des morceaux de cadavres (jambes, sein, pied...), ce sont aussi de vrais morceaux de corps que les artistes utilisent et nous livrent tels des « ready-mades » : c'est le cas de l'œuvre *Lengua* (2000) de Teresa Margolles, en l'occurrence la vraie langue naturalisée prélevée sur le cadavre d'un jeune homme.



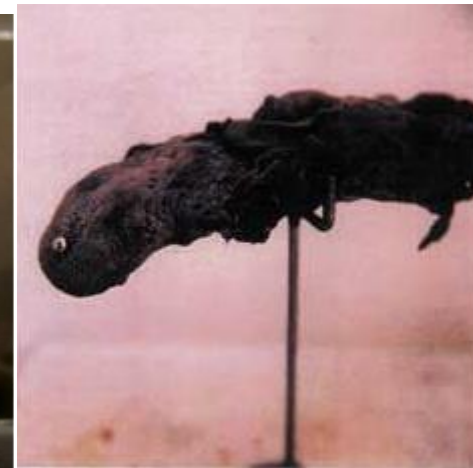
Joël-Peter Witkin, Style life, 1992



Style life with breast, 2001



Corpus Medius, 2000



Teresa Margolles, Lengua, 2000

Crâne, os et squelette

Aux « morceaux » (les têtes, une langue, des pieds, des jambes, etc., mais encore « en chair » bien que parfois décomposée) viennent s'ajouter d'autres parties qui sont bien celles d'un corps mort mais qui renvoient aux os : crânes ou squelette. Le Crâne occupe une place toute particulière parce qu'il renvoie à l'histoire de l'art et à la tradition des vanités²⁴⁶, mais aussi parce qu'il est présent sous toutes les formes, et constitue à lui seul un objet de recherche à part entière. Pour ne citer que quelques exemples emblématiques, et parce que ces artistes travaillent de manière récurrente sur la mort : Damien Hirst et son Crâne de diamant (« Pour entrer dans la galerie White Cube de Londres, le visiteur doit se procurer un ticket (gratuit) pour admirer, en groupe de trois ou quatre personnes maximum et en l'espace de deux minutes chronométrées par un agent de sécurité intransigeant, l'œuvre d'art la plus onéreuse jamais produite. Il s'agit d'un crâne du XVIIIe siècle auquel on a rajouté une dentition humaine et que l'on a agrémenté de 8 600 diamants de petite taille et d'un diamant plus important, incrusté dans le front. Soit en tout 1 106,18 carats. »).

Jan Fabre et ses crânes recouverts entièrement d'insectes, les squelettes sont eux aussi bien présent dans l'art contemporain, Marina Abramovic promène un squelette sur son dos, Liz Craft les fait danser, quand Marc Queen nous montre le squelette d'un fœtus de 22 semaines, son œuvre venant étayer la problématique des mort-nés déjà abordée.



Damien Hirst, For the Love of God, 2007



Jan Fabre, L'Oisillon de dieu, 2000



Liz Craft, Dancing Skeletons, 2008

²⁴⁶ De nombreuses expositions ont lieu régulièrement sur les vanités, la dernière en date, *Vanités de Caravage à Damien Hirst* au musée Maillol à Paris (2007) proposait une approche transversale et au fil du temps.

Traces et résidus cadavériques

Des corps, des morceaux de corps, des os, on pourrait imaginer que se clôt ici la liste des matériaux prélevés sur des cadavres utilisés par les artistes, mais ce serait en laisser de côté, et les sous-estimer en termes d'innovations inédites.

Teresa Margolles utilise dans ses installations, la graisse humaine prélevée sur les cadavres, divers fluides corporels, de même que Peng Yu qui utilise de la matière grasse humaine pour deux performances ; avec Zhu Yu ce sont les cendres qu'il intègre en réalisant des blocs de béton à partir d'un ciment fait des cendres d'ossements humains provenant de crématoriums de Chine. On a cité aussi les fœtus morts, ce sont parfois seulement une partie de ceux-ci qui figurent ou composent concrètement les œuvres.

Mais c'est aussi plus largement tout ce qui environne la mort et en signale une trace que les artistes vont proposer, le son du dernier souffle par Teresa Margolles ou le cri qui précède mort : « À l'extérieur du musée, une installation sonore de Xu Zhen reproduit le cri d'une personne se jetant dans le vide, un son sourd et brutal venant y mettre un terme lorsque le corps s'écrase au sol²⁴⁷. »

Des matériaux ambigus

Les artistes qui composent directement et très concrètement avec les cadavres, s'ils sont assez peu nombreux, s'exposent très concrètement à des risques, en termes de censure du point de vue de l'exposition publique de leur travail, du point de vue de leur responsabilité de citoyen et/ou en termes juridiques aussi. L'une des réalités est qu'aujourd'hui certains des matériaux utilisés sont juridiquement considérés comme « illicites » pour tous autres usages que ceux socialement reconnus et légitimes les concernant mais que l'interdiction sera variable dans le temps et selon les contextes, il existe un flou juridique dû à cette variabilité. Ils sont malgré cela utilisés à des fins artistiques comme cela a été montré et sont donc tolérés dans les mondes de l'art.

Ce qui interroge le plus, sur ce point, c'est bien la question du prélèvement de ces matériaux. S'il est acquis que les prélèvements à vocation thérapeutique, scientifique, judiciaire, policière (pour connaître les causes du décès), dans le cadre de dispositifs liés au don d'organes, qu'en est-il des artistes qui opèrent ces prélèvements à des fins artistiques ?

C'est là un des points particulièrement difficiles de cette recherche, car d'une part la situation entre les différents pays est très différente en termes d'accès aux morgues, aux cadavres, de législation autour du corps, mais parce que les artistes ne livrent pas toujours d'informations à ce sujet et parce que nombre de questions restent en suspend. C'est au fil des interviews, de reportages que l'on apprend des choses dans « *L'image*

²⁴⁷ «Le Moine et le Dragon », Musée d'Art contemporain de Lyon, 2004, propos de Bernard Génès.

*indélébile*²⁴⁸, on voit le photographe [Joël-Peter Witkin] négocier les corps avec les gens de la morgue, filmer les transsexuels dans les favelas au milieu des coups de feu. Étrange voyage aux pays de l'extrême ». Gao Bo, pour sa série sur les condamnés à mort, à la question : « Comment avez-vous pu obtenir cette autorisation du gouvernement chinois de faire ces portraits de détenus condamnés à mort ? », fait la réponse suivante : « Je connaissais une équipe de TV locale qui devait tourner un reportage sur les problèmes sociaux des condamnés. J'ai demandé à m'intégrer à l'équipe pour réaliser mon projet, que j'avais clairement expliqué²⁴⁹. »

En France, la loi stipule :

« Article 225-17

(Ordonnance n° 2000-916 du 19 septembre 2000 art. 3 Journal Officiel du 22 septembre 2000 en vigueur le 1er janvier 2002)

Toute atteinte à l'intégrité du cadavre, par quelque moyen que ce soit, est punie d'un an d'emprisonnement et de 15 000 euros d'amende. »

Mais faire de l'art avec un cadavre est-ce lui porter atteinte ? Les artistes ont-ils tous demandé l'accord du défunt, à défaut, des familles ? Utiliser des parties et morceaux de corps suffit-il à dédouaner l'artiste, l'anonymat étant de fait préservé ?

Au début des années 2000 on peut répondre ainsi à la question : « Le droit pénal n'a pas pris clairement position sur le sujet. Les articles 225-17 et suivants, qui concernent l'intégrité du cadavre figurent dans le titre II du Code pénal ("Des atteintes à la personne humaine") et plus précisément dans le Chapitre V de ce titre II ("Des atteintes à la dignité de la personne"). L'atteinte à l'intégrité du cadavre est un délit nouveau, créé par le Nouveau Code pénal. Ce délit est distinct de la traditionnelle profanation de sépulture. Cette nouvelle disposition va plutôt dans le sens d'une personnification du cadavre. [...] En faveur de la personnification du cadavre, on peut aussi citer un arrêt du Conseil d'État du 2 juillet 1993, l'arrêt *Milhaud*, dans lequel le Conseil affirme que le patient décédé reste, pour le médecin, une personne humaine. Selon un auteur, d'une manière générale, "la jurisprudence répugne à traiter la dépouille comme un objet, du moins tant qu'il s'agit d'une mort relativement récente". Mais progressivement a été consacrée l'idée que le cadavre est une chose. Il n'existe en droit civil que deux catégories dans lesquelles le cadavre pouvait être rangé, soit il était un être humain sujet de droit, soit il était un bien meuble, objet de droit. Or, le mort n'est plus un sujet de droit », mais « si le cadavre est une chose, il est une chose sacrée, hors commerce, qui ne peut faire l'objet d'un contrat²⁵⁰. »

La lecture laisse en suspend bien des questions sur un usage possible de matériaux humains, il semblerait qu'à défaut de tolérance sur un tel usage, et au regard de certaines œuvres décrites, il y a une méconnaissance et un impensé sur ce qui les compose parfois. Si l'on imagine

²⁴⁸ Joël-Peter Witkin, *L'Image indélébile*, de Missolz, 1994, documentaire, 55 minutes.

²⁴⁹ *Photographie*, magazine en ligne, entretien avec Gao Bo, <http://www.photographie.com/?pubid=102195&secid=2&ruid=8>.

²⁵⁰ Debet A., « Le cadavre et le droit au respect de la vie familiale », Cahiers du CREDHO n° 8.

aisément la stupeur et l'incrédulité dont feraient preuve des publics peu avertis, on imagine aussi que dévoilés certaines créations donneraient lieu à bien des procès : « L'intangibilité du corps du corps vivant s'étant [...] sans discontinuité au corps mort. Seules des prescriptions légales permettent de déroger à la prohibition de porter atteinte au cadavre²⁵¹ », ce qui suppose que les artistes dans leur contact direct avec les morts, qu'ils s'en inspirent ou composent avec, doivent inscrire le travail artistique dans le cadre des dispositifs législatifs

Plus récemment le droit en France et notamment avec des modifications de la loi s'est révélé particulièrement sensible au respect du cadavre et fidèle au principe de non-marchandisation du corps humain : « En droit français [...], l'idée de Marco Evaristti [qu'un individu devienne post-mortem une œuvre d'art] ne pourrait jamais être mise en œuvre sous peine de tomber sous le coup de l'article 225-17 du Code pénal qui dispose : "Toute atteinte à l'intégrité du cadavre, par quelque moyen que ce soit, est punie d'un an d'emprisonnement et de 15 000 euros d'amende. La violation ou la profanation, par quelque moyen que ce soit, de tombeaux, de sépultures ou de monuments édiés à la mémoire des morts est punie d'un an d'emprisonnement et de 15 000 euros d'amende. La peine est portée à deux ans d'emprisonnement et à 30 000 euros d'amende lorsque les infractions définies à l'alinéa précédent ont été accompagnées d'atteinte à l'intégrité du cadavre". La généralité des termes "par quelque moyen que ce soit" ne laisse aucun doute. L'œuvre n'existera jamais²⁵². »

Comment en effet imaginer hors d'une familiarité avec les formes extrêmes de la création, que l'on puisse, faire du cadavre « un objet de fantaisie²⁵³ » ? À l'occasion des interventions au congrès de l'Association française de sociologie en avril 2009 sur le thème des violences extrêmes, cette question du rejet a été posée frontalement, avec Abram de Swaan et Qian He lors, et à propos de la contribution du premier sur la sociologie des massacres et la dimension esthétique de l'horreur et de la seconde sur les artistes chinois du Groupe Cadavre. Il était difficile, même pour des sociologues pourtant habitués à l'exercice qui consiste à se mettre à distance de l'objet de recherche, de se départir du « jugement de valeur », du « jugement de goût » et d'une réflexion en termes d'opposition « art » et « non-art²⁵⁴ » qui laisse définitivement de coter la question de la contemplation esthétique et ses corollaires (liés au concept de beauté). Il est certain (et peut-être plus que jamais) que des créations heurtent la sensibilité et choquent, et ce serait bien d'ailleurs un problème si ces formes d'art là étaient acceptées sans débats, polémiques et procès mais l'enjeu du travail sur ces œuvres n'est pas de confirmer ou d'infirmer si c'est de l'art ou non, mais bien d'interroger

²⁵¹ Py Bruno, *La Mort et le droit*, Paris, Puf, Que-sais-je, 1997, p. 78.

²⁵² Sonnet A., « La mort, l'art, le droit », *Art&law*, 5 janvier 2009, source : (<http://www.artanlaw.eu/index.php?pages/Accueil>).

²⁵³ Le Breton D., « Le cadavre ambigu : approche anthropologique », *op. cit.*

²⁵⁴ Loin de relever d'une opposition, d'une dichotomie claire c'est un processus (ce qui implique les notions de variation et de réversibilité) qui se joue de différents registres (temporels, cognitifs...) et qui est à l'œuvre dans la qualification de ce qui est art ou non.

ce que cela signifie aujourd'hui de faire de telles œuvres brouillant les frontières entre les différents mondes qui composent le social (art, vie quotidienne, et pour les œuvres les plus « hors limites » monde de la folie, déviance, monde de la criminalité...).

« La mort dissocie-t-elle l'homme de son corps pour faire de ce dernier un néant, une inutile défroque de chair désertée, un principe matériel voué au pourrissement ? Le cadavre n'est-il alors rien d'autre qu'une mémoire périssable et dérisoire ou bien demeure-t-il l'homme qu'il fut ? [...] Ou bien, si le corps est toujours l'homme qu'il fut, exige-t-il le même respect qui aurait marqué sa parole de son vivant ? Et, dans ce cas, faute d'un accord explicite, le prélèvement est-il une violation de sa mémoire ? Voilà posés les enjeux éthiques et culturels du débat autour des prélèvements²⁵⁵. »

L'ambiguïté de la situation est réelle, les œuvres ne font pas référence aux mêmes interdits, tabous, et l'on pourrait supposer que dans une échelle de l'acceptabilité en art, certaines déviances ou provocations sont tolérées quand d'autres ne le sont pas, mais les arguments sont parfois contradictoires comme ce fut le cas pour *Ruan* : « La direction du Kunstmuseum de Berne a décidé de retirer le bocal décrié de l'installation « Ruan ». "Absolument pas à cause du fœtus humain : l'emploi d'un cadavre n'a rien d'exceptionnel dans le monde de l'art", précise le commissaire d'exposition Bernhard Fibicher, en rappelant qu'une mise en garde adressée aux personnes sensibles avait été affichée à l'entrée du musée une semaine après l'ouverture de *Mahjong*, une classe ayant été choquée par une vidéo. Le retrait du « bébé-mouette » jusqu'au 22 août en tout cas (date à laquelle une discussion entre experts aura lieu à ce propos) répond d'abord à des menaces de destruction²⁵⁶. » Mais comme cette étude le montre, cela dépend bien de la nature de « cet emploi », s'il s'agit de figurer mort et cadavre dans le processus de création, oui la logique à l'œuvre dans les mondes de l'art aujourd'hui rend toutes les figurations possibles, en revanche s'il s'agit de produire des actes, d'utiliser des matériaux concrets, la logique à l'œuvre est différente parce que cela produit des objets, des actes, dont la réalité (et non le réalisme) ne peut-être gommer ou neutraliser du seul fait qu'ils prennent forme dans les mondes de l'art, ils sont d'abord des objets et actes socialement signifiants et signifiés, auxquels les artistes vont ajouter (et non substituer) une propriété artistique. Le problème est qu'on ne peut éviter de faire le lien sur ce sujet-là avec les récentes affaires très médiatiques et médiatisées de fœtus congelés.

Si les mondes de l'art et certains de leurs acteurs légitiment ne serait-ce qu'en les exposant, ces créations, il ne va pas sans dire qu'elles sont toutefois largement contestées, plus simplement si la propriété artistique n'est pas reconnue l'objet ou l'acte reste défini selon l'ordre social

²⁵⁵ Breton D., « Le cadavre ambigu : approche anthropologique », *Études sur la mort* 2006/1, N° 129, p. 83.

²⁵⁶ « C'est le fœtus d'une fille », *Le Matin*, lundi 5 mars 2007.

comme illicite, déviant. Un exemple rapporté par Qian He²⁵⁷ vient montrer la complexité de délimiter les frontières entre l'acceptable et de l'intolérable, il renvoie à la présence du Groupe Cadavre à la Biennale de Lyon, *Partage d'exotism* en 2005 : « Le groupe de Pékin, comme le décrit le catalogue, a réalisé une série d'œuvres dont les formes étaient "les moins exportables parce que les plus radicales". Pour les présenter, selon les termes de Thierry Raspail, directeur artistique de la biennale, "nous avons choisi un moyen terme. Les œuvres ne sont pas exposées mais présentées sous forme de documents". » Curieux paradoxe ici, on ne peut pas montrer les œuvres du groupe cadavre comme des créations, mais on peut les montrer sous couvert d'un documentaire, la « neutralisation » de la charge de l'œuvre passant ici par le mode de diffusion, en effet le documentaire informe mais n'est pas supposé créer un effet esthétique ou générer un objet de l'ordre de la création, n'étant pas destiné à être « apprécié » comme tel, n'ayant pas de propriété artistique, cela permet de passer outre l'horreur de ce qui est montré.

On retrouve ici l'idée de média interposé, si les œuvres ne sont pas tolérées en elles-mêmes, leur représentation l'est, le documentaire créant une mise à distance légitimante et suffisante pour donner à voir un contenu jugé illégitime et déviant. Un choix de dispositif qui montre bien comment la représentation, la médiation, d'une réalité, si horridique soit-elle, se perçoit selon des contraintes différentes et qui la rendent sinon appréciable au moins regardable selon le lieu, le contexte et les enjeux.

Observer des points de vue et des appréciations différentes des mêmes objets est courant en art, ce qui interroge ici n'est pas que ces œuvres soient censurées, l'objet de mises en garde, mais plutôt de savoir comment est-on arrivé au point que des « créations », malgré tout ce qu'elles comportent d'insupportable, d'intolérable, voire d'illégal soient reconnues (au moins provisoirement) comme de l'art. Cela renvoie au processus de qualification et/ou de disqualification des objets artistiques, qui est à la fois assez homogène sur le long terme (puisque des œuvres intègrent la catégorie des chefs-d'œuvre dans l'histoire de l'art et y font référence de manière durable, quand d'autres ne cessent d'être polémiques en étant toutefois aussi des chefs-d'œuvre, c'est le cas de *L'Origine du monde* de Courbet) ; mais dans un même temps ce processus montre une certaine variabilité et réversibilité (selon les contextes, les époques et les cultures) qui déplace les frontières de l'acceptabilité en art, fait basculer les œuvres dans ou hors des mondes de l'art. Le curseur entre déviance et norme au regard de certaines œuvres, au contact de certaines créations, s'est déplacé, se déplace régulièrement, d'innovation en transgression, au fil du temps au point que l'on puisse s'interroger sur la capacité de l'art à franchir encore d'autres limites, mais il en reste bien peu et au regard de certaines, les propos d'Otto Muelh, « La destruction en art n'anéantit pas. Elle crée de nouvelles formes, de nouvelles valeurs²⁵⁸ », ont de quoi laisser perplexes...

²⁵⁷ « Les œuvres d'une extrême violence dans l'art contemporain chinois. Réception, rejet et censure », *Violences et société. Regards sociologiques*, Paris, Desclées de Brower, 2010, p. 133-145.

²⁵⁸ Luc V., *Art à mort, op. cit.*, p. 80.

LES PARADOXES DES INTENTIONS CREATRICES ET DES EXPERIENCES RECEPTIVES

« L'art engage l'artiste et le public, les conduits à la verticale de l'homme et du monde jusque dans le simulacre de mort. »

Marina Abramovic, entretien, dans Luc V., *Art à mort*, Paris, Léo Sheer, 2002.

Montrer la mort pour parler de la vie

Dans son ouvrage *De Immundo*, Jean Clair s'interroge pour savoir si « l'horreur serait aussi une catégorie esthétique²⁵⁹ ? » et si « nous aurions faim et soif de l'abjection, comme nous l'avons d'autres plaisirs²⁶⁰ ? », la question se pose pour les artistes qui choisissent ces thèmes et produisent des œuvres morbides. Comment expliquer cet engouement des artistes pour la mort, le cadavre quand on dit et qu'on lit de manière récurrente que déni et escamotage articulent aujourd'hui notre rapport à cette réalité et à sa matérialité ?

Paradoxalement, ce qui revient dans les discours et les entretiens des artistes lorsqu'on les interroge sur le choix de ces thèmes est d'abord lié à la volonté de parler de la vie via la mort. Odile Burlulau commissaire de l'exposition *Dead Line* parle elle-même de « *leçon de vie* » à propos des œuvres de l'exposition *Dead Line*²⁶¹.

Dans l'ouvrage *Art à mort*, qui peut servir de corpus d'entretiens « de seconde main », nombreux (sinon tous) sont ceux qui évoquent ce lien. Wim Delvoye rappelle que « la mort fait partie intégrante de notre vie²⁶² » et Damien Hirst le rejoint en indiquant que « regarder la mort en face c'est découvrir des façons de vivre²⁶³ », « la mort est une obsession liée à la vie, je ne parle de la mort que parce que j'éprouve une passion incroyable pour la vie²⁶⁴ » ; Franko B., dans la même lignée « mon travail n'est pas morbide. C'est ma façon de monter la vie au contraire²⁶⁵ ». Serrano lui aussi souscrit à cette idée, ces photographies ayant comme dessein de « redonner une existence à des gens qui seraient passés dans une autre réalité que la nôtre... afin de trouver la vie dans la mort²⁶⁶... ».

²⁵⁹ Clair J., *De Immundo*, op. cit., p. 15.

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ *Deadline*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2009, dans « Face à face avec la mort », par Elisabeth Bouvet, Radio France Internationale, le 30/10/2009 (http://www.rfi.fr/culturefr/articles/118/article_86065.asp).

²⁶² Luc V., *Art à mort*, p. 136.

²⁶³ *Ibid.*, p. 104.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 103.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 97

²⁶⁶ « Andres Serrano, The Morgue », cité par hristine Boisson (source : <http://www.papierslibres.com/blog/tag/eudes-menichetti>).

Ils ne renient pourtant aucunement ni les uns ni les autres la dimension « macabre » mais ils ne la présentent ni ne la perçoivent sous l'angle du déni et du tabou, ou de la violence. Jan Fabre dit ainsi : « Mon travail est plus sur l'acceptation de la mort. Les gens pensent que c'est violent. Mais non [...] la respiration, le souffle de mon travail est le contraire de la violence : c'est l'énergie de la vie²⁶⁷ » ; tout comme Marina Abramovic : « Mon art est très optimiste. Il traite de la vie. Affronter la violence, la douleur, vivre des simulacres de mort au travers des mises en danger, c'est d'une certaine façon partir à leur rencontre. [...] Cela peut paraître contradictoire mais mon travail *a priori* sombre violent et cru conduit à l'apaisement et à une forme de sagesse²⁶⁸. »

On retrouve ici ce que disent d'autres et dans d'autres contextes que celui des mondes de l'art : « Je pensais que voir un mort, ça allait m'effondrer. Certes j'étais un peu choquée parce que j'étais partie voir un vivant et que j'étais face à un mort, mais pas effondrée. Et puis il y avait quelque chose en moi de la vie, quelque chose de vraiment vivant, comme si le fait d'avoir vu la mort, ça me rendrait encore plus vivante, comme si d'affronter cette épreuve de la vie m'avait fait un petit peu accepter ma propre mort, accepter que la mort fait partie de la vie, que ce n'est pas la terreur que je croyais²⁶⁹. »

Même les artistes dont les œuvres sont particulièrement extrêmes évoquent cette idée de vie : « C'est précisément parce que je respecte toute vie que j'ai fait cela », a déclaré Xiao Yu à propos du scandale de *Ruan*.

La seconde catégorie d'arguments évoquée par les artistes, renvoie à une volonté de montrer ce qui ne se montre pas et de venir combler des « défaillances », des dysfonctionnements, de nos sociétés, particulièrement au regard de l'indifférence et de l'effet de déréalisation de la mort par l'abondance d'images dans les médias. Les propos de Christian Boltanski et Chris Burden en témoignent : « La mort est très taboue. Nous la voyons tous les jours à la télévision, mais il est presque interdit d'y faire référence. Moi, je suis artiste pour parler de la mort. Je ne suis pas macabre²⁷⁰. » ; « Aux États-Unis, la mort est intégrée dans la culture, vidée de son sens. La mort est partout, à la télé, dans les films, les journaux. Elle se situe quelque part entre les feuillets et les *apple-pie*. Je voulais faire quelque chose qui nous rappelle sa vérité, rendre son importance à cette frontière terrible²⁷¹. »

²⁶⁷ Luc V., *Art à mort, op. cit.*, p. 145.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 92.

²⁶⁹ Molinié M., « Le tabou des morts, entre passé et présent », *Études sur la mort* 2006/1, N° 129, p. 49.

²⁷⁰ Christian Boltanski, « J'aimerais mourir d'une mort lente », interviewé par Marie Maurisse, *L'Hebdo*, les 10 décembre 2009 (http://www.hebdo.ch/mourir_mort_lente_41588_.html).

²⁷¹ Entretien de Chris Burden (à propos de *The Shoot*, dans Virginie Luc, *Art à mort*, Paris, Léo Scheer, 2002, p. 55.

Au final, peu d'artistes cherchent véritablement à choquer et déranger les publics, plus souvent ils traduisent cette fascination que tous nous pouvons avoir pour ce qui nous échappe, nous intrigue et nous dépasse, nous effraie aussi et il peut être surprenant d'entendre ceux dont le travail ne cesse d'être présenté comme provocant et provocateur, défendre leur point de vue : Damien Hirst précise : « Mon but n'est pas de choquer, mis de faire réfléchir sur les actes que nous prenons pour acquis : fumer, faire l'amour, regarder des publicités, manger, vivre, mourir... Les choses ordinaires peuvent devenir effrayantes. Je cherche à ce que l'on ait peur de ce que l'on connaît, de ce que l'on ne voit plus²⁷². » Tout comme Jan Fabre : « Je ne considère pas mon œuvre comme violente. On utilise fréquemment le terme de provocateur à mon égard. Mais pour moi il recouvre un sens positif. Provoquer, c'est réveiller l'esprit²⁷³ », ou encore Mac Carthy : « Je ne cherche pas à choquer mais à créer des images pertinentes. Elles ne le sont que si le public se sent concerné. Mais je ne pense jamais à choquer quand je réalise un travail. Parfois, c'est le contraire, c'est moi qui suis choqué par le fait que certains le soient²⁷⁴. »

Avec ces artistes on retrouve les propos de ceux qui travaillent avec les morts, et cette médecin légiste : « Mais, pour moi, la mort fait partie intégrante de la vie... dit-elle simplement. Les gens ne veulent pas en entendre parler, notre société la refoule, la nie comme jamais. Et notre rôle, auprès des vivants, devient de plus en plus difficile. Depuis que je dirige cet établissement, je constate, chaque jour, une plus grande fragilité des familles face à la mort des leurs. C'est pour cela que j'ai écrit ce livre²⁷⁵. »

Les effets esthétiques et esthésiques produits, apprécier ce que l'on n'aime pas voir mais que l'on vient regarder

« L'hypothèse est que le regard sur les tableaux obéit à des "habitudes perceptives" et à un "style cognitif" formé et exercé dans les expériences de la vie quotidienne. Dès lors, une histoire sociale de la lecture de l'œuvre d'art tente de reconstruire ce qu'on pourrait appeler une phénoménologie de la perception esthétique à partir des expériences communes²⁷⁶. »

Mais concernant la mort et le cadavre à quelles habitudes perceptives et expériences nous référons-nous ? C'est l'enquête de réception sur *The Morgue*²⁷⁷ qui permettra d'apporter quelques réponses plus loin dans l'étude, ce qui peut-être noté c'est la diversité des attitudes ici au moins

²⁷² Luc V., *Art à mort, op. cit.*, p. 106.

²⁷³ Luc V., *Art à mort*, p. 145.

²⁷⁴ Luc V., *Art à mort*, p. 48.

²⁷⁵ Lecomte D. à propos de son livre *La Maison du mort*, Paris, Fayard, 2010, source : http://www.lepoint.fr/culture/dominique-lecomte-raconte-sa-vie-avec-les-morts-17-11-2010-1263362_3.php

²⁷⁶ Chamboredon J.-C., « Production symbolique et formes sociales. De la sociologie de la l'art et de la littérature à la sociologie de la culture », *Revue française de sociologie*, XXVII, 1986, p. 524-525.

égale à la diversité des œuvres de leur forme et contenu. On observe dans les faits et en termes de réception une superposition et un croisement des différents univers auxquels nous nous référons et au travers desquels nous sommes confrontés à la mort (nos vies personnelles, les médias, les fictions, notre travail pour certains) pour donner sens aux œuvres. Ce qu'il faut c'est toutefois noter qu'hormis quelques cas d'affaires médiatisées par la presse les œuvres qui illustrent cette étude ne concerne pas le tout public, le grand public mais concernent les amateurs qui fréquentent les lieux d'exposition de l'art contemporain (galeries, musées, centres d'arts, foires...).

Ce que l'on peut discuter ici c'est cette ambivalence dans le plaisir du déplaisir face à des œuvres parfois insoutenables et d'autre part la bien réelle mais inconfortable appréciation esthétique face à ce que l'on considère ailleurs comme « in regardable ». Car en effet si les artistes rivalisent pour nous montrer ce qui est abject, dérangeant dans la mort, la maltraitance, la violence et la décomposition des corps, David Nebraba et Tsurisaki Kiyotaka sont ici exemplaires, d'autres nous invitent à voir le beau où l'on ne pensait certainement pas le trouver : dans l'exposition *Le dernier portrait* les « œuvres, loin d'être pénibles, montrent au contraire une image apaisée de la mort. Les défunts apparaissent souvent jeunes et embellis : ils semblent dormir, nimbés de sérénité²⁷⁸ », « ces photos, que nous ayons ou non mémoire du dernier visage de nos morts, nous *consolent* le regard²⁷⁹. » De même, « l'installation *Miel* (1999) de Sun Yuan est composée d'un visage de vieillard émergeant d'un lit de glace, sur lequel est lové un bébé mort-né. Une grande sérénité émane de la scène, qui nous fait presque oublier qu'il s'agit de cadavres. Selon Sun Yuan, cette œuvre évoque « un acte d'amour » : « le bébé pose sa joue contre le front du vieillard. Il quête le lien d'amour²⁸⁰ ». Izima Kaoru joue, lui, sur une forme de sensualité avec ses si séduisants cadavres.

Et lorsque la dimension horrifique et morbide voir abjecte est très présente on peut certes être mal à l'aise et tenté de détourner le regard pour ne pas voir, mais quand cette dimension est absente et que l'esthétique dans le sens agréable, « la joliesse », la sensualité, prennent le pas, on est tout autant mal à l'aise. Parce qu'en termes de réception, si la première catégorie d'œuvres correspond bien à l'idée que l'on se fait de la mort, des cadavres, et nous conforte dans l'idée que la mort effraie parce qu'elle est affreuse, la seconde catégorie vient déstabiliser nos représentations en nous invitant à modifier nos habitudes perceptives et le style cognitif spontanément associé à ces sujets.

²⁷⁷ La série comprend une cinquantaine de photographies de cadavres.

²⁷⁸ Musée d'Orsay, *Le Dernier portrait*, 5 mars au 26 mai 2002, texte de présentation en ligne (<http://www.musee-orsay.fr>).

²⁷⁹ Source : Blog de Dominique Autié, <http://blog-dominique.autie.intexte.net/blogs/index.php/all/2005/08/22/>.

²⁸⁰ Bordeleau E., « Une constance à la chinoise : Considérations sur l'art performatif extrême chinois », *Transtext(e)s Transcultures*, n° 5, 2009, mis en ligne le 03 avril 2010, Consulté le 07 avril 2011. URL : <http://transtexts.revues.org/index269.html>

Tsurisaki Kiyotaka s'interroge et nous interroge : « Sans doute l'être humain est-il par essence un être qui vit en compagnie de la peur. La vacuité, la terreur, la laideur des photographies de cadavres sont un reflet de notre propre image. Les cadavres sont terrifiants. Mais dans la mesure où je leur fais face en tant qu'artiste, je suis en mesure de côtoyer la peur, de la contrôler, voire de m'en servir comme une arme. Car à mes yeux, l'insensibilité et l'indifférence sont les pires vices que je connaisse. Et l'ignorance est source de terreur²⁸¹. »

Déstabiliser les spectateurs, qui le recherchent d'ailleurs souvent dans la fréquentation des arts visuels contemporains comme ils le font pour la littérature, le cinéma, les séries télévisées, etc., est courant en art, l'œuvre trouble et c'est bien ce trouble qui participe à l'expérience esthétique. Mais ce qui aujourd'hui pose question ce n'est pas que les œuvres suscitent déplaisir, résistance et rejets (il est acquis que la nature du travail artistique a changé ces réactions faisant partie intégrante des expériences possibles et légitimes) mais que soient reconnus et perçus comme artistiques des actes déviants et qui le restent dans les mondes de l'art : il y a nécessairement une forme de complaisance, à tout le moins d'acceptation de la part du public²⁸² si restreint et professionnel soit-il, en ce sens qu'il participe au processus de qualification artistique, à la reconnaissance de ces œuvres et de ces artistes. La notion de seuil évoquée plus haut que certains artistes ont franchi ce sont les mondes de l'art qui l'entérine et qui stabilise des objets, des actes comme ayant une propriété artistique.

La distinction opérée par Dominique Château entre le *statut d'art* et la *valeur artistique* qui lui permet de postuler « qu'avoir droit de cité dans l'art et être un objet esthétique sont deux choses distinctes » et dont il parle à propos du goût et du dégoût est particulièrement intéressante à introduire ici, en ce qu'elle permet de sortir de l'impasse art/non art en proposant une alternative entre « des objets d'art qui n'ont pas de vocation à être un objet esthétique » et « des objets esthétiques qui n'ont aucune chance d'être considérés comme des objets d'art »²⁸³.

John Duncan parmi ceux qui ont poussé le plus loin l'usage de cadavre dans l'art lorsqu'il « s'accouple jusqu'à l'orgasme avec le cadavre d'une femme²⁸⁴ », peut ici être évoqué de nouveau : Paul Ardenne parle d'un « expressionnisme comme un autre, juste plus incarné²⁸⁵ », alors

²⁸¹ Tsurisaki Kiyotaka, « Tsurisaki Kiyotaka ouvre l'exposition *Révélation* », par Sophie Fages, le 6 décembre 2006 (Lisaa mag, <http://www.lisaamag.com/spip.php?article4>).

²⁸² La notion de public est saisie dans une acception qui intègre tous les récepteurs de l'œuvre (donc aussi les professionnels de l'art, les artistes, etc.) qui sont aussi publics, il n'est pas question de la seule catégorie des destinataires, des consommateurs. Voir Girel S., « Évolutions et mutations des expériences réceptives dans les arts visuels contemporains : sur quelques affaires marseillaises », *Sociologie de l'art*, n° 13, 2000, p. 71-88 ; « La catégorisation des publics et la modélisation des pratiques : une mise en perspective critique à partir d'Un art moyen », *Les Art moyens* (sous la direction de Florent Gaudez), tome 2, Paris, l'Harmattan, 2008, p. 43-51 ; « Publics et non-publics dans les arts visuels contemporains : le paradoxe de la réception », *Les Non-publics de l'art*, L'Harmattan, 2004, p. 461-483.

²⁸³ *L'Expérience esthétique. Intuition et expertise*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 39-40.

²⁸⁴ Ardenne P., *Extreme. Esthétique de la limite dépassée*, op. cit., p. 425.

²⁸⁵ *Ibid.*

que Linda Burnham, rédacteur en chef du magazine de haute performance (1976-1997), a refusé de publier un compte rendu de *Blind Date* au motif que l'œuvre était trop moralement répréhensible, préférant endosser le rôle de censeur que la responsabilité de faire la promotion de cette performance²⁸⁶. La notion d'art extrême marque ici une limite puisque l'œuvre est simultanément déviante et artistique (pour l'artiste et un minimum nécessaire d'acteurs du monde de l'art qui la valide comme telle), mais pas pour d'autres. Ce qui doit être interrogé est l'introduction à des fins esthétiques de pratiques considérées dans d'autres « provinces de signification²⁸⁷ » comme le signe d'un état mental déficient (monde de la folie), comme un acte délictueux (nécrophilie) qui ne l'a pas empêché d'obtenir le statut d'art mais sans vocation à être un objet esthétique. On observe ici un renversement de la proposition de H. S. Becker lorsqu'il expose le cas des déviants : bien qu'ils exercent des activités fortes semblables aux activités artistiques ils restent hors des mondes de l'art²⁸⁸, à la marge, à l'inverse ce sont ici des artistes qui exercent des activités fort semblables aux activités déviantes, hors la loi, mais qui restent reconnus et légitimes dans les mondes de l'art.

C'est donc aussi en termes de réception qu'il faut s'interroger sur les évolutions et mutations des formes de création vers un art « hors limite », car les manières dont on reçoit et perçoit une œuvre se construisent nécessairement et indissociablement, pour certaines, au regard de la définition artistique et esthétique et de la définition sociale et juridique des objets et pratiques, parce que cette dernière préexiste à celles que les artistes, par leur travail, vont amener en déplaçant et en intégrant dans les mondes de l'art des objets ou des actes « extra-artistiques ». Or de ce point de vue, avec le cinéma et les séries, avec la littérature, le problème posé est différent parce qu'on reste dans un espace de fiction clairement délimité par le média lui-même (texte, production d'images...), avec l'art contemporain en revanche et parce qu'on bascule dans un espace d'actions concrètes (notamment avec les performances, happening interventions) aussi réelles que le réel lui-même, on laisse à la charge des récepteurs (particulièrement ici le premier cercle, professionnels, critiques d'art, collectionneurs...) le choix d'accepter ou non que des propositions deviennent de l'art, la possibilité ou non d'apposer un style cognitif qui permette cet effet de neutralisation nécessaire pour une perception esthétique, artistique de ce qui, ailleurs, est simplement déviant et horifique.

Ce n'est pas l'artiste seul qui décide que l'événement devient art, il y a un processus en jeu qui implique différents acteurs, un contexte, et si ce processus est devenu possible pour des œuvres si extrêmes, c'est bien que les mondes de l'art l'ont permis et qu'un effet d'entraînement et de renfort s'est mis en place au fur et à mesure que de telles œuvres émergeaient et intégraient la catégorie de celles reconnues et « légitimées »

²⁸⁶ Voir un extrait du texte de Kristine Stiles, « Uncorrupted Joy: Forty Years of International Art Actions, Commissures of Relation », source : <http://www.johnduncan.org/bd-essays.html>

²⁸⁷ Concept emprunté à Alfred Schütz.

²⁸⁸ Becker H. S., *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2008.

dans ces mondes (ce qui ne signifie d'ailleurs pas qu'elles soient légitimes dans d'autres). On touche ici à des problématiques spécifiques de l'art contemporain, qui alimentent régulièrement les débats (de sens commun, médiatiques, au sein des groupes d'experts²⁸⁹) et plus que pour des formes de créations antérieures pour lesquelles on dispose de grilles de lecture éprouvées et partagées, et pour lesquelles il existe bien des habitudes perceptives, ce à quoi on est parfois confronté avec ces œuvres est « doublement » inattendu et nouveau : les scènes et sujets que nous présentent les artistes nous sont parfois inconnus dans nos vies quotidiennes (cadavres, morgues, exécution, etc.), ils sont pour nous d'abord « de l'art » et non du réel, il ne s'agit pas de les reconnaître ou de les découvrir sous un jour différent, sous un angle artistique, mais il s'agit bien parfois de les découvrir dans l'art, de les connaître via les œuvres.

En termes de réception il est de fait difficile de prévoir l'accueil que les publics feront à telle ou telle création, et la frontière entre ce qu'ils accepteront de considérer comme de l'art et ce qui ne pourra en être est parfois bien difficile à tracer, ce ne sont pas toujours « logiquement » les œuvres les plus difficiles qui sont censurées, décrochées et l'artiste en assumant pleinement les risques encourus, non seulement ceux d'être politiquement incorrect, de choquer son public, d'être interpellé par la police, mais bien aussi ceux d'être jugé et considéré comme hors la loi, brouille les repères et fait bouger les lignes de démarcation entre nos différents mondes et notre connaissance de certains phénomènes.

Se pose alors la question, certes de la responsabilité de l'artiste, mais aussi celle de ces récepteurs qui participent bien au processus de qualification et à la logique d'appréciation à l'œuvre dans les mondes de l'art, permettant à des créations d'y être reconnues et légitimées (au moins provisoirement). Dès lors, un autre pan de réflexion émerge : si l'on a commencé à analyser le processus complexe qui est en jeu pour faire reconnaître comme artistique ce qui ne l'est *a priori* ou assurément pas, il faudra aussi s'interroger sur ce que ce processus va en retour modifier dans la perception et l'appréciation courante d'objets, de formes et d'événements comparables. En effet, si l'on s'accorde à ce qu'ils soient déviants et condamnables dans le contexte de nos vies quotidiennes et qu'ils ne le sont pas ou plus, ou moins, dans les mondes de l'art, qu'advient-il de notre conception plus générale entre normes et déviances ? Quelle est la distance entre fiction et réalité ? Quelles limites les artistes sont encore prêts à franchir et quels excès les publics sont-ils prêts à tolérer ? Le pas a largement été franchi dans la littérature, Thomas de Quincey, dans un texte humoristique *De l'assassinat considéré comme un des Beaux-Arts*²⁹⁰, considérait sous un angle esthétique le meurtre et nombre de romans noirs contemporains font du meurtre une performance artistique, on pourra aussi penser à Poppy Z. Brite confrontée à la censure avec *Le Corps exquis* que l'éditeur anglais Penguin refuse à cause du malaise qu'il provoque, l'intrigue croisant homosexualité, serial

²⁸⁹ On se souvient de la crise de l'art contemporain en France et qui a donné lieu au cours des années 90 à la production d'ouvrages, de colloques de dossiers de revue, il est à noter que les problèmes alors évoqués ne référaient pas ou très rarement aux œuvres qui font l'objet de cette étude.

²⁹⁰ Paris, Gallimard, 2002.

killers, cannibalisme et nécrophilie, à un niveau difficilement soutenable il est vrai même dans le cadre d'une fiction ou au film tiré du roman de Virginie Despentes *Baise moi*, où une scène écrite (où les deux jeunes femmes en cavale tue de sang-froid et sans motifs un enfant) ne sera pas reprise à l'écran car considérée comme trop éprouvante. On mesure toute la distance entre les différentes formes de création, avec celles où la fiction rend tous les extrêmes possibles, et celles où la « réalité bien concrète » des actes et des objets impose de ne pas confondre réalité et réalisme.

La question des limites, de l'acceptable à l'intolérable

Les artistes en repoussant les frontières des mondes de l'art, en transgressant certaines limites, se heurtent en dernière instance aux règles de la vie en société, donc à ceux qui l'organisent, et au droit qui s'applique à tout un chacun. Tout n'est donc pas possible, en termes de légalité, mais tout reste possible dans ces limites-là, et l'artiste montre ici sa capacité, dans les mondes de l'art considérés comme un espace de liberté, d'enfreindre des règles, conventions et normes morales, éthiques, mais aussi pour certaines juridiques.

Certaines des créations citées, au-delà de la censure et du « décrochage » qui peuvent être demandées par différentes instances, du rejet et de la contestation, peuvent engendrer une intervention d'envergure, c'est le cas notamment pour les artistes chinois du groupe cadavre : « En 2001, une annonce est lancée par le ministère chinois de la Culture pour interdire toute activité portant atteinte aux cadavres humains au nom de l'art. Suspecté de se procurer des cadavres et des fœtus humains par voies illégales, Zhu Yu est poursuivi devant le Tribunal intermédiaire selon l'article 302 du Code Pénal chinois. Cet article stipule que toute insulte ou atteinte aux cadavres humains est interdite. En vertu de l'article 21 de la Loi chinoise sur le mariage, il est accusé d'avoir infligé la souffrance et la mort à des nouveau-nés. Il est finalement condamné pour « crime contre l'humanité » (traduction littérale du chef d'accusation²⁹¹). »

Mais encore faut-il aussi prendre en compte la variabilité des lois selon les époques, les contextes et les pays, l'interdiction de *Our Body, à corps ouverts* par le tribunal de grande instance de Paris en 2010 en témoigne, l'exposition est définitivement interdite au motif que « l'exhibition de cadavres humains à des fins commerciales était indécente et à ce titre illégale », il y a d'une part atteinte illicite au corps humain et d'autre part une provenance juridiquement incertaine de ces corps (et donc impossibilité de vérifier l'existence d'un quelconque consentement de la part des corps présentés). Pourtant, cette exposition de cadavres humains conservés par plastination avait déjà été présentée auparavant dans de nombreux pays et en France à Lyon et Marseille avant de s'ouvrir à Paris.

²⁹¹ Bordeleau E., « Une constance à la chinoise : Considérations sur l'art performatif extrême chinois », *Transtext(e)s Transcultures*, n° 5, 2009 , mis en ligne le 03 avril 2010, Consulté le 07 avril 2011. URL : <http://transtexts.revues.org/index269.html>

Mais les lois changent et la situation est parfois plus complexe qu'il n'y paraît, car pour interdire, encore faut-il se pencher sur les œuvres et leur matérialité, et de ce point de vue certaines échappent à la censure et à l'interdiction non parce qu'elles sont tolérables, mais parce que personne n'a encore entamé de procédure à leur encontre, d'autres parce que leur contenu bien que macabre n'est pas visible donc il est difficile d'en détecter la possible dimension illicite sauf à lire les cartels et les textes d'accompagnement des œuvres, ce que font les amateurs mais plus rarement les possibles détracteurs, sauf si les médias s'en emparent et en l'objet d'un débat public.

Les artistes jouent de ce flottement pour justifier leur travail, parfois pour lui donner sens, c'est ce que fait Zu Yu lorsqu'il indique à propos du *Diner* : « Les lois ne sont que des règles du jeu choisies et adoptées momentanément », « ni les religions, ni les lois modernes n'ont réellement interdit l'anthropophagie » et il ajoute « si l'anthropophagie est un tabou universel, toucher à ce tabou serait pour moi un moyen de prouver qu'il demeure des principes qui peuvent être transgressés »²⁹². Rhétorique, le discours suffit-il à justifier l'acte, si l'on replace l'œuvre dans son contexte plus global (et non dans un contexte de monde de l'art) et notamment au regard de pratiques largement dénoncées²⁹³, cela devient problématique car si l'artiste n'est pas responsable des horreurs dont il s'inspire ou qu'il donne à voir par média interposé, il l'est de ses actes s'ils portent atteinte de manière avérée à tout autre que lui.

Un pas de plus a bien été bien franchi, et si bien des horreurs (cannibalisme, nécrophilie) étaient déjà présentes chez les classiques, il est une chose de les représenter, il en est une autre de les pratiquer. Il existe des œuvres qui au-delà d'être dérangeantes, provocantes, sont sciemment illégaux et reconnues simultanément 1/ comme déviantes dans le monde social (faisant l'objet de procédure juridique à l'encontre des artistes), et 2/ comme esthétiques (quand bien même il s'agit d'une esthétique de l'horreur, de la contestation, de la provocation) dans les mondes de l'art. Jusqu'à un certain moment de l'art, les artistes n'avaient pas dépassé certaines extrémités, ils figuraient ou recréaient avec des modalités de création propres à l'art des actes, des pratiques, des faits abjects, hors la loi, certes, mais leurs œuvres restaient de l'ordre de la mise en scène, d'une forme de fiction, prenant sens dans un monde spécifique, celui de l'art. Le fait qu'aujourd'hui des œuvres sont à la fois et simultanément hors la loi et artistique rend compliqué l'époque évoquée en prolégomènes et qui justement permet de passer du monde de la vie quotidienne à celui du monde de l'art, elle ne peut que difficilement (voire ne pas) se réaliser non à cause de la cruauté ou de la violence mais à cause de la déviance caractérisée de certaines formes de création, la « mise hors jeu » des attitudes cognitives spontanées et naturelles que nous avons dans nos vies quotidiennes se double ici d'une nécessité, au moins temporaire et ponctuelle, de neutraliser la dimension déviante, hors la loi, au risque d'en être sinon le complice.

²⁹² Zhu Yu Cité par Norbert Hillaire, « L'œuvre d'art portée disparue au lieu de son événement même, octobre 2006, revue Archée (<http://archee.qc.ca/>).

²⁹³ Voir Kilani M., « Le cannibalisme. une catégorie bonne à penser », *Études sur la mort* 2006/1, N° 129, p. 33-46.

Neutralisation qui passe parfois concrètement par des dispositifs de médiation, mis en place par l'artiste, qui ne donne à voir que la trace de sa performance (par photo, vidéo interposée), ou mis en place par les diffuseurs qui optent pour des documentaires sur l'œuvre à défaut de l'œuvre elle-même ou mettent en place une signalétique de nature à limiter, encadrer la diffusion.

Ainsi, il est des œuvres plus légitimes que d'autres et quoi que les montrent, parce que leurs créations sont des photographies, des vidéos (et non des performances, happenings, installations) s'opère d'emblée une mise à distance : c'est l'objet présent dans le cadre de l'expérience réceptive auquel on est réellement confronté et non la scène, le sujet réel (les vrais cadavres ou morceaux de cadavres), il y a bien encore, quand bien même elle est a minima, une mise en scène artistique qui procède d'un processus de « neutralisation » de ce qui est interdit ou tabou. Cette mise à distance ne résout toutefois pas tous les problèmes et se pose aux mondes l'art les mêmes que ceux rencontrés pour d'autres mondes, celui des médias par exemple. À titre d'exemple, la frontière entre vie privée et mondes médiatiques, est assez déterminée juridiquement même s'il est difficile de trancher comme le montre cette spécialiste du droit : « Toute personne a le droit d'interdire aux tiers la reproduction et la publication de son image. [...] La publication de la photographie d'une personne est ainsi subordonnée à l'accord exprès du sujet, hormis dans le cas où la personne participe à un événement d'actualité, car ici, prime le droit à l'information. Lorsque la personne est décédée, se pose la question de savoir qui peut autoriser ou interdire la publication de l'image de la personne, ou de son cadavre. Les proches du défunt se trouvent investis du droit d'autoriser ou de refuser la publication de son image. Mais lorsque le décès constitue un fait divers, le journaliste peut-il se passer d'autorisation pour publier l'image du cadavre ? C'est alors la notion de dignité humaine qui intervient : l'image du cadavre peut être publiée, si elle n'attente pas à la dignité du défunt. Mais comment l'apprécier ? Quels sont les éléments qui vont guider le juge pour établir si un cliché porte ou non atteinte à la dignité du défunt, alors que les exigences du droit à l'information sont sans cesse plus impérieuses²⁹⁴ ? »

On peut dès lors légitimement renvoyer la question aux mondes de l'art, à défaut « du droit à l'information » qui prime, c'est de liberté de création dont il s'agit, mais cela autorise-t-il à tout montrer et le cas échéant comment apprécier les limites de l'acceptabilité. Si la photographie contrairement aux vrais corps exposés par Von Hagens crée d'emblée une mise à distance, à l'appui de ce qui vient d'être énoncé on ne peut s'interroger face à certaines œuvres quant à leur légitimité et bien qu'elles aient sans poser de problèmes été exposées ?

²⁹⁴ « Voulez-vous voir le corps ? Ou le statut juridique de l'image du cadavre, définition fluctuante de la dignité humaine », Jocelyne Cayron, document de présentation du colloque *Rencontre autour du cadavre*, Groupement d'anthropologie et d'archéologie funéraire, Marseille, 16 et 17 décembre 2010.

« La mort peut-elle être une œuvre d'art ? », titre ainsi *Libération* à propos du projet de l'artiste allemand Gregor Schneider : « Je veux exposer une personne en train de mourir d'une mort naturelle ou quelqu'un qui vient juste de mourir dans un musée²⁹⁵ ». Après les morceaux de cadavres, les différentes matières qui le composent, qui renvoie à la matérialité de la mort, en l'occurrence le corps, l'artiste s'intéresse au processus, au moment de passage, l'idée étant de l'intégrer dans sa dimension très concrètement réelle et temporelle (mourir prend du temps) au sein d'une création. L'acte de mourir (comme d'autres actes déviants auparavant : voler, tirer au pistolet sur quelqu'un, se masturber publiquement²⁹⁶, etc.) devenant en lui-même une performance artistique. « Pour répondre à la polémique naissante, Gregor Schneider a affirmé que ce qui était scandaleux n'était pas sa volonté d'exposer un mort, mais plutôt la réalité de la mort dans les hôpitaux allemands²⁹⁷ », « La mort et le chemin vers la mort sont aujourd'hui malheureusement une souffrance, a déclaré l'artiste de 39 ans dans un entretien accordé au site Internet du quotidien Die Welt. La réalité de la mort dans les hôpitaux allemands, dans les services de soins intensifs et dans les blocs opératoires est cruelle. C'est là qu'est le scandale », a ajouté celui qui dit avoir mûri son idée depuis 1996²⁹⁸. » On retrouve ici cette volonté de dénoncer une réalité sociale, d'utiliser l'art, et son efficacité spécifique parce qu'esthétique pour donner à voir ce qui est caché. Reste que le projet n'est pas (mais sera-t-il ?) réalisé. « Le vide juridique quant à la définition légale du corps humain dans les collections muséales tend à introduire une certaine confusion [...] Comment en effet garantir la protection des dépouilles au sein des musées quand l'article 16-1 du Code Civil stipule que "le corps humain, ses éléments et ses produits ne peuvent faire l'objet d'un droit patrimonial" ? Il paraît clair que ces textes de lois ont avant tout été pensés dans un but de protection du vivant vis-à-vis notamment du trafic d'organes et des débordements en matière d'étude génétique. Nonobstant, en l'absence de dérogation concernant les restes humains patrimonialisés, rien n'en conforte ou n'en restreint l'interprétation. C'est au juriste que revient la charge de décider de l'application ou non de ces dispositions au cas par cas²⁹⁹. »

La mort, le cadavre, ce que l'on peut ou non « en faire » pose des problèmes qui sont loin d'être résolus du point de vue du droit, de la médecine, de la bioéthique, et les artistes dans une logique de questionnement cherchent à mettre à jour et au jour ces problèmes dans leur spécificité contemporaine, et si leurs œuvres sont transgressives, hors limites, ce n'est pas nécessairement une transgression pour la transgression ou un simple jeu de mise à l'épreuve des mondes de l'art, des spectateurs, du principe de liberté de l'artiste (il s'agit là de

²⁹⁵ Source : <http://spectacle.excite.fr/lexposition-de-la-mort-N2331.html>

²⁹⁶ Respectivement : Hervé Paraponaris, Chris Burden, Alexander Brener.

²⁹⁷ Source : <http://spectacle.excite.fr/lexposition-de-la-mort-N2331.html>

²⁹⁸ *Libération*, 21 avril 2008.

²⁹⁹ Cadot L., « Les restes humains : une gageure pour les musées », *La Lettre de l'Ocim*, op. cit.

conséquences), elles le sont par un effet de surdétermination, par la production d'une œuvre et au regard de son efficacité, d'une mise à distance qui paradoxalement rompt avec ce processus de déréalisation et l'indifférence qui articule notre rapport quotidien à la mort et au cadavre.

Cette efficacité mais aussi l'effet de réalité, viennent brouiller les frontières entre mondes des médias et mondes de l'art, le regardeur est pris au piège de la responsabilité de ce qu'il accepte de regarder ici et qu'il refuserait de voir là : « L'expérience esthétique nous fait vivre d'autres mondes possibles et nous montre par là même la contingence, la relativité, le caractère non-définitif du monde "réel" qui nous enserme³⁰⁰. »

Si l'on prend l'exemple des photographies, est interrogée la frontière entre les médias, le photojournalisme et l'art. À l'occasion de l'exposition *Sans Sépulture*, c'est d'ailleurs la question du « lynchage comme art photographique » qui est frontalement posée dans *Le Monde diplomatique*³⁰¹. À partir de quel moment, sur la base de quels critères la photographie bascule d'un monde à l'autre ? Si cela est assez évident pour des artistes comme Joël-Peter Witkin ou Andres Serrano, cela l'est franchement moins pour Tsurisaki Kiyotaka ou Maud Fassler. La construction du sens de la photographie comme objet artistique et non seulement comme document d'information, peut poser problème quand les images vues sont semblables et que seul le contexte de diffusion permet au spectateur de qualifier l'un de « simplement réelle » et l'autre « d'artistique ». La question qui se pose n'est pas tant liée au fait « d'importer » des objets du réel dans les mondes de l'art (les objets extra-artistiques ont depuis longtemps fait leur entrée et trouver leur place) que de s'interroger en retour, sur la possible lecture esthétique de scènes qui proviennent des médias. Question posée à propos des photographies d'Abu Ghraib par Abram de Swaan au regard de leur dimension esthétique indéniable et mais que le contexte ne permet pas de légitimer. Une fois certaines images ayant obtenu une propriété artistique c'est la lecture et perception de celles réelles qui est nécessairement modifiée. La limite et le brouillage ne sont pas dans l'objet lui-même mais émerge à travers l'ambiguïté du regard que l'on pose sur lui et il devient difficile de départager entre celui *a priori* « neutre » (à tout le moins non esthétique) face à un document d'information et celui « esthétique » face à une œuvre quand il s'agit des mêmes objets.

Le travail des artistes, en ce qu'il questionne nos pratiques, nos représentations et nos comportements sociaux dans ce qu'ils ont de plus subjectifs, existentiels, met à mal la mise à distance réelle et/ou symbolique que nous avons si bien construite pour nous protéger de la mort, ils se jouent de nos représentations sociales, collectives et mentales sur la mort et le cadavre. Et si ces œuvres existent, c'est-à-dire sont considérées comme des objets ayant le statut d'art (au moins provisoirement et dans un contexte de monde de l'art) c'est bien que nos sociétés permettent

³⁰⁰ Vattimo G., *La Société transparente*, op. cit., p. 20.

³⁰¹ Archives, juin 2006 (<http://www.monde-diplomatique.fr/2000/06/>).

de les produire et qu'elles répondent quand bien même de manière radicale et extrême à des réalités (faits, phénomènes, représentations) existantes et Marc Jimenez a raison de rappeler : « Que l'artiste se rassure ! Quoi qu'il propose aux yeux des autres dans l'ordre du réalisme, de la violence, de l'horreur, de l'abject ou de l'infâme, il sera toujours dépassé par la réalité vraie³⁰² ! »

³⁰² Marc Jimenez, entretien, *L'Observatoire de la génétique*, n° 27, avril-mai 2006.

CONCLUSION : VERS D'AUTRES RAPPORTS A LA MORT ET AU CADAVRE

« Mais chez nous, non... Les morts, on préfère les voir dans les cimetières, c'est d'un classique... Ou dans les séries télé... Quand les experts ou les gars de la médecine légale vous découpent un type en morceaux et en gros plan pour savoir s'il est mort asphyxié ou écrasé par un rouleau compresseur, ça ne dérange personne... Au contraire, le public en redemande... Vous avouerez que le Français est quand même paradoxal dans ses choix artistiques... »

Jean-Pierre Gauffre 22 avril 2009, Il était une mauvaise foi, France Info.

À l'issue de ce parcours esthétique dans la vie du cadavre, c'est bien d'une part l'émergence d'une nouvelle et/ou différente visibilité de la mort et du cadavre que l'on observe, et d'autre part la possibilité pour le spectateur de voir là, dans les mondes de l'art, ce qu'il ne veut plus voir ici, dans sa vie sociale quotidienne. La question que l'on peut alors poser est assez simple : effectivement, où pourrait-on, hormis dans ces mondes de l'art et au travers d'œuvres, voir sans trop s'émouvoir, autant de corps morts et si différents les uns des autres, « oser » les regarder sans être trop affecté³⁰³, se sentir « déviant » ou horrifié ? Dans d'autres mondes de la création certes (séries télévisées, cinéma), dans le monde des médias, mais l'un et l'autre mettent aujourd'hui l'accent et mettent en avant des types de morts plutôt que d'autres, alors que les arts visuels contemporains se présentent, par la diversité des procédés artistiques utilisés et des effets esthétiques produits, un catalogue raisonné, une chronique détaillée sur la vie du cadavre.

Face aux processus de déritualisation, de refoulement, d'individualisation – de bureaucratisation de la mort, avanceront certains –, autant de phénomènes analysés par les sociologues et les anthropologues, la mort et les cadavres s'invitent ainsi dans l'art comme sujet d'exposition et deviennent les objets d'une expérience esthétique possible. Ce pourrait être un effet de mode, mais l'ampleur du phénomène et la diversité des œuvres produites à l'image de celles qui illustrent cette étude, le fait que cela concerne aussi d'autres formes de création montre que c'est une mutation sociale (et non seulement esthétique) plus profonde de notre rapport à la mort qui est à l'œuvre, et dont les mondes de l'art ne sont pas les initiateurs mais des révélateurs. C'est bien un autre rapport à la mort qui se manifeste dans les arts, différent de celui, personnel et subjectif, qui est vécu dans le drame, différent aussi de celui, collectif et banalisé, qui est ressenti face aux morts anonymes et inconnus que les médias exhibent quotidiennement dans l'indifférence générale.

³⁰³ Une remarque s'impose : le panorama et l'accumulation des œuvres morbides ne peut qu'affecter leur regardeur quand bien même il est chercheur, mais « disons que le sociologue [...] est quelqu'un qui porte aux pratiques humaines un intérêt intense, inlassable et que rien ne rebute » à tout le moins à des fins cognitives et scientifiques, ainsi « il sentira parfois du dégoût ou du mépris, mais cela ne l'empêchera pas non plus de chercher des réponses à ses questions. Dans cette quête pour comprendre le sociologue poursuit son chemin sans s'arrêter aux lignes de démarcations habituelles. » (Berger P., *Invitation à la sociologie* Paris, La Découverte, 2006, p. 51-52.)

Quand indifférence, déni, escamotage sont considérés comme les attitudes les plus courantes face à cet inéluctable événement et face à des cadavres bien « encombrants », les artistes contemporains viennent interroger nos comportements et nos attitudes (mentales et comportementales) personnelles et sociales utilisant l'art comme un outil de révélation, de surdétermination, parfois de provocation. On l'a vu très nettement avec les pratiques artistiques les plus extrêmes dont la violence n'a d'égale que celle réelle, laquelle pourtant nous paraît sinon irréaliste bien déréalisée. Paradoxe situation qui nous conduit à éprouver au travers de l'expérience esthétique ce qu'on ne ressent plus face à la réalité. Et dans cette perspective, « que l'on soit pour ou contre le choc comme stratégie signifiante en art actuel, nous pouvons du moins affirmer que l'indifférence n'a jamais été porteuse de changement. [...] D'ailleurs, l'art n'a-t-il pas toujours transgressé et fait scandale ? N'a-t-il pas toujours été violent, nous rappelant sans cesse notre finalité, notre mort inéluctable³⁰⁴ ? ».

Révéléateur par sa fonction de surdétermination l'art contemporain ne s'ancre pas moins dans un réel bien réel et à partir duquel les artistes composent. Si les formes qu'ils produisent et les expériences esthétiques, esthésiques qu'elles induisent sont parfois aussi originales qu'inédits, c'est bien toujours dans une réalité commune et partagée, sociales, qu'elles trouvent leurs origines et produisent leurs effets. L'art n'invente « rien » mais transforme le réel et nous le donne à voir « autrement » et/ou « d'autre part », opérant une mise à distance et dans un même temps produisant des formes de proximités inédites et particulièrement au regard d'objets, de faits ou d'événements qui nous échappent ou que l'on occulte dans la réalité. Mais si l'on revient à la mort et aux cadavres si présents dans l'art, s'ils sont pour certains très absents de notre quotidien ne sont-ils pas aussi différemment ces dernières années, se donnant à voir comme ils ne l'avaient jamais été ?

On observe un double mouvement assez paradoxal, avec d'un côté dans les mondes de la vie sociale quotidienne un effet de déréalisation du réel qui se construit sur une mise à distance très concrète de la matérialité de la mort, le cadavre, et d'un autre côté, dans les mondes de l'art, la création et le processus de production d'une œuvre qui sont pourtant en eux-mêmes une forme de mise à distance de la réalité, crée des objets « plus réels que le réel » produisant un effet de « re » réalisation ou de surdétermination du réel. Il y dans notre rapport au corps et à la mort aujourd'hui, un processus de mutation au long cours, et qui s'il touche les mondes de l'art touchent aussi de nombreux autres domaines de nos vies.

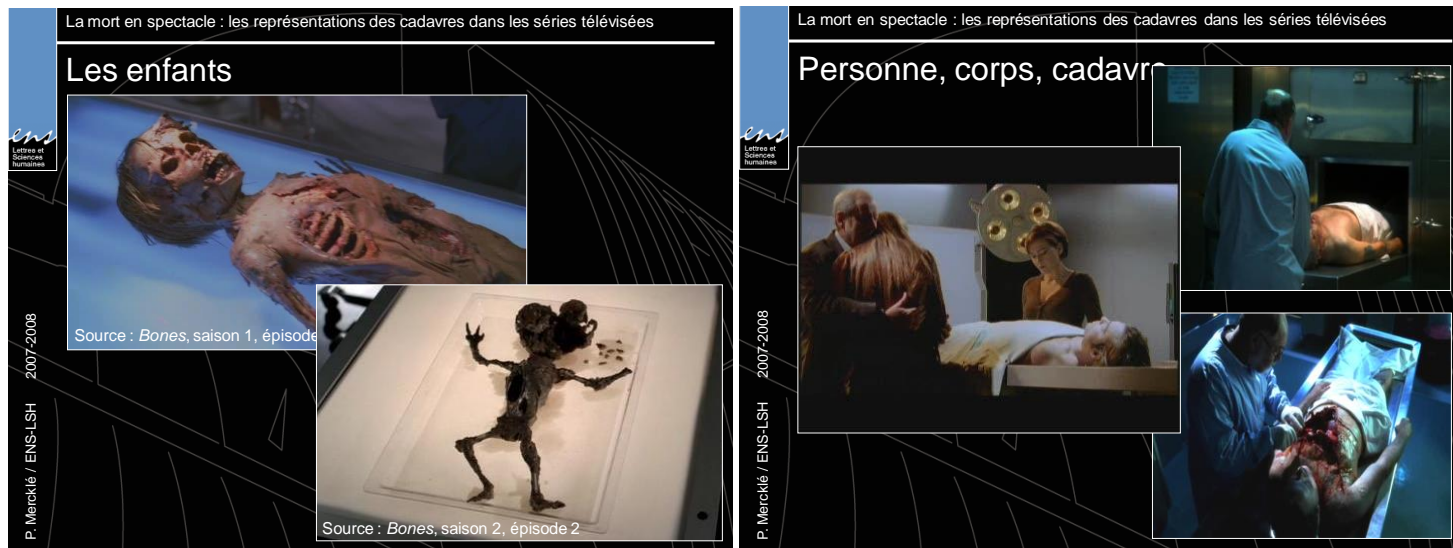
Ainsi la télévision nous montre la mort sous tous les angles :

- Version information, tous les jours dans les discours et les images ce sont selon les choix des rédactions et l'actualité, au mieux quelques morts, parfois des milliers qui nous sont livrés ; avec parfois comme dans l'art une présence très réaliste ou très conceptuelle : si les morts des

³⁰⁴ Blanchette M., « Autopsie d'une violence obscène », ETC, n° 66, 2004, p. 11.

guerres, des massacres (du continent africain notamment) sont exhibés sans pudeur, en revanche au plus fort de la catastrophe japonaise (le tremblement de terre de mars 2011) on remarque « dans ces images, il y a aussi une absence [...] une absence que vous aussi vous avez peut-être remarquée, l'absence des morts... Le bilan a beau s'alourdir sans cesse, sur les images, quasiment pas de cadavres... ». Mais on s'interroge : si l'on saisit et perçoit si fortement leur absence c'est bien que leur présence habituelle ne se fait pas dans une si grande indifférence ?

· Version séries télévisées³⁰⁵, on ne compte plus les séries où le cadavre est au premier plan (*Bones*, *Les Experts*), ou les serial-killers font figure de héros (*Dexter*), où la morgue sert de décor à l'intrigue (*Six feet under*) entre autres, les images viennent se confondre avec celles proposées par les artistes contemporains.



· Version documentaire et particulièrement en novembre au moment de la Toussaint (il y est question du prix de la mort, des statistiques entre enterrements et crémation, des choix en termes de cercueils, de type de cérémonies...), l'une des dernières en date proposait de « Réussir sa mort, l'ultime défi³⁰⁶ ».

³⁰⁵ Voir les travaux de P. Mercklé, « Morts en séries : représentations et usages des cadavres dans la fiction télévisée contemporaine », *Raison Publique*, n° 11, décembre 2009, pp. 229-246 (avec Thomas Dollé) (http://socio.ens-lyon.fr/merckle/merckle_textes_2009_raison_publique.pdf).

· Version reportages d'investigation où le cadavre rejaillit dans ses formes les plus dérangeantes et morbides, le reportage sur la ferme des corps³⁰⁷, une ferme qui « cultive » les cadavres de toutes sortes dans le cadre d'un dispositif d'anthropologie légale, le reportage nous invite à découvrir la vie mystérieuse des cadavres pour reprendre le titre de Mary Roach³⁰⁸ : « Sur un terrain boisé d'une superficie de 12 140 m², entouré d'une clôture en fil de fer barbelé, des corps, provenant de sources diverses, sont éparpillés. Certains des cadavres n'ont pas été réclamés au bureau du médecin légiste, tandis que plus de 300 personnes ont volontairement fait don de leur corps à la ferme. Les corps sont exposés de plusieurs façons afin de fournir des informations sur la décomposition sous diverses conditions : certains sont laissés en plein air, d'autres enterrés dans des tombes peu profondes ou emmurés dans des tombeaux, certains autres sont même laissés dans des coffres de voitures³⁰⁹. » Taryn Simon a produit des photographies sur ce lieu particulier et lorsqu'on visionne le reportage, on est bien proche du travail de Sally Mann évoqué plus haut.



Taryn Simon Forensic Anthropology Research Facility, Decomposing Corpse, 2007

³⁰⁶ *Complément d'enquête*, Benoit Duquesne, France 2, lundi 2 novembre.

³⁰⁷ *Dossier Sheffer*, n° 5, "Patricia Cornwell", diffusé sur France 5 le 17/12/2005.

³⁰⁸ Mary Roach, *Stiff: The Curious Lives of Human Cadavers*, W.W. Norton, 2003

³⁰⁹ Source : Wikipedia, l'encyclopédie libre, http://fr.wikipedia.org/wiki/Ferme_des_corps

Dans un tout autre style, un autre reportage nous plonge au cœur d'un dispositif où la morgue se transforme en « espace pédagogique » pour amorcer une prise de conscience de la délinquance routière³¹⁰, il est assez surprenant de voir les jeunes gens effarés devant la matérialité de la mort et des cadavres, se référant pour décrire ce qu'il voit aux séries télévisées, leurs connaissances et représentations de cet univers et des cadavres étant élaborés sur la base de ces fictions qui servent de « modèles » pour appréhender la réalité.

· Version télé-réalité : « Serions-nous prêts à tuer un inconnu pour gagner un jeu télévisé ? », c'est un documentaire choc diffusé sur France 2³¹¹ qui pose la question, documentaire où l'on voit quatre-vingts volontaires qui ont été recrutés pour participer, leur a-t-on dit, à une émission de divertissement : le « Jeu de la mort ». Inspirée de l'expérience de l'Américain Stanley Milgram, le « jeu » questionne les limites de la soumission à l'autorité.



³¹⁰ « Tu t'es vu quand t'es mort », sujet de James Frachon, *L'effet papillon*, Canal +, émission du 13 mars 2010.

³¹¹ *Le Jeu de la mort*, mercredi 17 mars 2010. L'émission donnera lieu à des débats et un livre sera publié Christophe Nick, Michel Eltchaninoff, *L'Expérience extrême*, Paris, Don Quichotte, 2010.

· Version Dvd à regarder chez soi : « Il y a un peu plus d'un mois, certains supermarchés ont proposé des DVD à des prix défiants toute concurrence : 1,99 euro. Parmi eux, un film intitulé "Autopsie", de la collection "Trop horrible, la collection qui fout les jetons". Le titre pourrait faire rire, et c'est d'ailleurs pour cela que certains clients l'ont acheté : pris au second degré, on peut s'amuser devant une mauvaise reconstitution d'autopsie sur un faux cadavre, un mauvais film américain de série B. Et bien non. Les images sont tournées à Los Angeles, elles mettent en scène un vrai médecin, Docteur Thomas T. Noguchi, qui travaille sur une vraie morte, dont le visage est flouté ou méconnaissable³¹². » L'erreur est manifeste mais on peut s'interroger sur l'existence ce type de production et ses fins, en dehors d'un réseau professionnalisé.

Mais si la télévision nous a habitués à ces « extrêmes », ce sont aussi d'autres domaines d'expression, moins attendus qui vont s'intéresser à la mort sous des angles inattendus.

Le monde de la mode par exemple avec la série *High Fashion Crime Scenes* de Mélanie Pullen³¹³, la photographe « se base sur de vieilles photos d'archives de la police de Los Angeles ou New-York (photos prises sur des scènes de crime), et tente de les reconstituer. Mais pas n'importe comment. Les modèles qui jouent le rôle des victimes sont habillés par de grand couturier³¹⁴ » ; « La griffe des créateurs se fait macabre. Après la peinture, le théâtre, l'opéra, le cinéma et la télévision, la haute couture a à son tour conclu l'étrange alliance : celle du beau avec la mort. Transformant le morbide en outil de séduction, la mode exploite désormais, elle aussi, notre fascination pour le funèbre. Le "faux cadavre" joue au mannequin. Et les grandes marques se montrent volontiers sur les corps inertes, ou plutôt mis en scène comme tels. Ainsi, ceux de l'artiste américaine Mélanie Pullen, dans la série photographique *High Fashion Crime Scenes*. De faux cadavres aux yeux clos, sans regard, sans visage, même, parfois – corps d'une suicidée ou d'une victime d'assassinat. Femmes pendues, tuées par balle, étranglées ou battues à mort. Ces mises en scènes sont griffées Prada ou Bulgari³¹⁵. »

³¹² Marine Veith, *Journal de l'Île de la Réunion*, 29 mars 2007 (source : <http://cpaltou.blog.lemonde.fr/2007/03/29/le-film-d%E2%80%99une-autopsie-en-vente-dans-des-supermarches/>).

³¹³ Voir son site : <http://www.melaniepullen.com/>

³¹⁴ Source : <http://picetpic.unblog.fr/>

³¹⁵ « Quand la mode flirte avec la mort », <http://kschaer.com/assets/doc/profil-femme-fashion-to-die-for.pdf>



Mélanie Pullen, 2007

Internet doit aussi être cité, dans ce processus de redéfinition de notre rapport à la mort et des nouvelles formes de visibilité du cadavre, c'est un lieu de médiatisation avec des extrêmes, des usages et des possibilités bien différents par la liberté de diffusion que ce média permet et au regard des échelles (nationales, internationales) et des espaces (public, privé, professionnel...) de diffusion³¹⁶, il devient aussi un espace de socialité, de socialisation et de « commercialisation » de la manière dont nous composons avec nos défunts : « Vos chers disparus sont morts loin de chez vous ? Vous êtes trop occupé par votre travail ? Ou peu désireux d'investir dans des rites coûteux imposés régulièrement par l'obligation confucéenne d'honorer ses défunts ? La cyber-révolution répond à tous vos problèmes : en Chine, il est désormais possible de célébrer ces rites post mortem sans se déplacer, et à moindres frais. Le site 1000soul.com, qui appartient à un portail mi-public mi-privé, permet à l'internaute de créer une tombe virtuelle pour la modique somme de 10 yuans (1 euros³¹⁷). » Le site propose le décompte des naissances, des morts et le nombre des défunts qui reposent sur ce site.

On pensera bien sûr à la marchandisation des corps et au trafic d'organes permit par les nouveaux réseaux sociaux et leurs conséquences sur le traitement des corps morts, à la cybercriminalité, etc.

³¹⁶ Internet ne peut ici qu'être « évoqué », la diversité des traitements de la mort et du cadavre qui y sont possibles et montrés est très étendue et couvre tous les domaines de connaissance et d'expression et nécessiterait en soi une étude particulière.

³¹⁷ « Voici le temps des cyberfunérailles », Bruno Philip, *Le Monde*, 16 avril 2010.

Media, mode, Internet, séries... et dans nos vies quotidiennes quels changements et « nouveautés » peut-on repérer : « Ça a un air d'un canular. Il est désormais possible de porter un être cher en pendentif, sur une broche ou serti dans une alliance », se félicite Yrsa Baehr, responsable d'Algordanza France. La jeune Allemande, on ne peut plus sérieuse, présente le diamant de la firme. Raison sociale de celle-ci : transformation des cendres humaines issues d'une crémation en diamant³¹⁸. »





Votre personne bien-aimée décédée vous manque? Et s'il renaissait de ses cendres? En diamant ... touchant votre peau, proche de votre coeur?

Algordanza vous permet de matérialiser le souvenir d'une personne bien aimée. Celui-ci symbolise l'amour, le souvenir et l'émotion.

Le diamant Algordanza - Vous pouvez **toucher l'essence même** de son corps. **Dans votre main ...**

Le souvenir est le seul paradis duquel nous ne pouvons pas être expulsés Jean Paul (1763-1825)





Ainsi comme la vie d'une personne est unique, le diamant ALGORDANZA reflétera la lumière d'une façon particulière et unique.

Notre procédure respecte la nature de la cendre et aucun colorant supplémentaire ni autres choses ne sont pas ajoutés. La transformation est strictement fait qu'avec les cendres de votre défunt. Par ce processus de transformation, nous pouvons vous garantir que votre diamant sera une pièce unique, correspondant aux particularités exclusive de votre propre corps. Les substances contenues dans les cendres ont la particularité de teinter de manière naturelle les diamants dans des tons bleutés.

Chaque diamant Algordanza a une couleur unique. Comme il n'existe pas deux pierres que se ressemblent chaque être humain est unique dans sa vie.

Si cet exemple prête à sourire, d'aucuns n'auront pas manqué de faire le lien avec des œuvres d'art contemporain. Un autre exemple aurait pu être imaginé par un artiste tant il peut paraître une caricature de nos modes de vie contemporain, mais non, c'est pourtant une réalité : « Lafayette Gatling est un visionnaire. Cet entrepreneur du pays des fast-foods a créé un "drive-through funeral". Un peu comme un McDonald's, où le client pressé n'a pas besoin de sortir de sa voiture pour commander son sandwich. Sauf qu'ici, le hamburger est un défunt. Pas question de l'emporter, évidemment, mais de signer le registre de condoléances et de voir les restes de l'être aimé sans avoir besoin de

³¹⁸ « Renaître de ses cendres en bijou de famille », *Libération*, 22 juin 2006.

quitter sa voiture. Cette sordide expérience, relatée par le New York Times dans son édition du 23 février 1989, traduit de façon assez caricaturale la course à la vitesse dans laquelle nous sommes lancés³¹⁹. »

C'est aussi au bistrot que la mort s'invite, avec les cafés mortels organisés par Bernard Crettaz : « Mon idée est la suivante : faire sortir la mort de tous les ghettos où elle se trouve aujourd'hui reléguée et lui redonner un espace public. Aucun lieu ne m'apparaît aussi approprié dans ce sens que le "bistrot". Ainsi est né le café mortel dont la dénomination trouvée par des amis prête à rire : dans un tel café on peut tout aussi bien mourir ou mortellement s'ennuyer ou encore parler de la mort. Une trentaine de "Cafés mortels" ont ainsi été tenus en Suisse romande, en France et en Belgique. Le nombre de participants varie de 30 à 300 personnes et il arrive que faute de place on doive refuser du monde. Un café mortel s'organise le plus simplement du monde. La demande m'est adressée par un groupe, une institution, ou même des privés. Nous choisissons alors un bistrot et négocions avec le patron ou la patronne l'accord, le repas et les boissons. Une publicité est faite auprès des usagers ordinaires du bistrot comme auprès de publics des plus mélangés. Au moment de la soirée elle-même, je fais une brève introduction en demandant à chaque participant de s'exprimer – s'il en a envie – avec « les tripes et le cœur » du fond de son expérience vécue. Une seule règle est établie : nul ne vient ici comme spécialiste de quoi que ce soit ; toute intervention savante, tout sermon est banni. Nous sommes tous à égalité. Mon rôle consiste dès lors à n'être qu'un passeur de parole. les marches silencieuses organisées par les proches d'un jeune ou d'un enfant mort dans son quartier, son village, la communauté alentour ressentant le besoin de se réunir, etc³²⁰. »

En 2011 le premier Salon de la mort est inauguré au Carrousel du Louvre, une nouvelle forme de socialisation autour de nos défunts, le salon propose exposition, conférences, animations³²¹...

³¹⁹ « Le modèle "ville lente" contre le culte de la vitesse », *La Tribune Online*, le 26 février 2011 (source : <http://www.latribune-online.com/index.php?news=48016?print>).

³²⁰ « La mort au coeur du Disneyland », (source : Réseau patrimoine, <http://www.reseaupatrimoines.ch/fr/activites/rencontrespatrimoines/32009/122-05crettazlamort.html>)

³²¹ Voir le site du Salon : <http://www.salondelamort.com/> et notamment les conférences qui y sont accessibles.



S'il y a bien un processus au long cours qui montre une disparition progressive de la présence physique des cadavres dans nos espaces quotidiens et de vies privées, le cadavre et la mort investissent aujourd'hui d'autres domaines de l'espace public et privé, de très divers, parfois nouveaux, lieux de visibilité qui, s'ils sont certes bien différents de ceux du passé sont en revanche bien en adéquation avec nos sociétés, des formes contemporaines de sensibilité et de manières de penser, en adéquation aussi avec nos actuels réseaux de sociabilité.

À défaut de seulement parler d'absence de la mort et des corps morts, et à l'issue de ce travail c'est aussi une autre, une différente, présence qu'il faut souligner. Louis-Vincent Thomas, parlait de la juste place des morts, des effets pervers du déni, notre société à travers l'art et ces exemples montre bien qu'elle cherche à les pallier, à trouver cette juste place qui nous permettent sans les oublier ni les escamoter de socialiser et côtoyer nos morts. Peut-être et comme il le proposait faudrait-il inventer de nouveaux dispositifs : « Pourquoi ne pas recourir à la photographie, au film [...] on pourrait imaginer une sorte de mnémothèque des temps futurs comme il existe des bibliothèques, où les gens pourraient consulter à loisir les traces du disparu³²² », et pourquoi ne pas aller plus loin et imaginer qu'à défaut de visiter cimetière et jardins funéraires nous allions visiter nos morts, lesquels allongés dans des cercueils transparents, traits lisses et reposés, grâce à la thanatopraxie et

³²² *Le Monde*, 2003.

cryonie³²³ conjuguées, resteraient avec cette apparence de vivant pendant « toute leur mort ». Une manière de résoudre ce difficile rapport au corps qui se détériore, et nous permettant par ailleurs une nouvelle forme de transmission et de sociabilisation autour de nos proches défunts, l'opportunité de les présenter sous leurs traits de vivants à nos enfants, qui le feront par la suite avec les leurs. Des absents en quelque sorte toujours bien et concrètement présents, venant interroger, bouleverser, nos conceptions de ce rapport ambivalent et ambigu sur les liens entre l'esprit et le corps, avec un corps devenu possiblement éternellement présent. Si réaliste soit-il le projet n'en resterait pas moins utopique, non pour des raisons morales ou éthiques, juridiques, mais pour une question d'espace, de faisabilité et de moyens : que serait en effet une société où les corps mort s'accumuleraient devenant peu à peu plus nombreux que les corps des vivants ?

Ce qui est impossible - à défaut d'être impensable - dans les mondes sociaux, les artistes le réalisent ou le donnent à voir dans les mondes de l'art, et toutes ces images de morts, ces traces et résidus de cadavres, nous rappellent que oui, finalement, rien n'est pire qu'un cadavre absent. L'art, au travers des expériences esthétiques permises par les œuvres, se présente comme médiation entre des vivants et des morts, et en démultipliant les lieux et les formes de visibilité, l'opportunité nous est donnée de côtoyer d'autres morts et autrement, une manière d'appriivoiser nos peurs, reliant un événement toujours « extra »-ordinaire avec ce qui compose notre ordinaire.

³²³ « Conserver des cadavres à -196° afin de les ramener un jour à la vie, c'est la pari de la cryonie, ou cryogénéisation. Sept entreprises, essentiellement américaines, conserveraient déjà 236 patients », « Que sait-on vraiment sur la vie après la mort », *Ca m'intéresse*, n°362, avril 2011, p.42.

BIBLIOGRAPHIE, WEBOGRAPHIE, SOURCES***Ouvrages, revues, articles***

- « La mort, le malade, le proche. Une question de communication entre Ego et Alter, et autrui », *Question de communication*, n°17, 2007.
- « Images interdites, figures imposées », *La Voix du regard*, n° 20, 2007.
- « La mort », *Terrain*, n° 20, mars 1993.
- « Représenter l'horreur », *Art Press*, hors série, mai 2001.
- Accompagner un enfant en fin de vie : hôpital ou domicile*, Paris, Fondation de France, Association François-Xavier Bagnoud, ENSP, 2001.
- Arasse D., *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, Folio essai, 2006.
- Arasse D., *Le Sommeil de la Surface. Andres Serrano*, Paris, Presses du Réel/Actes Sud, 1994.
- Arbour Rose-Marie, « La mort, un vide pour la représentation, un corps pour la peinture », dans *De l'interprétation en arts visuels* (sous la direction de Nicole Paquin), Montréal, Éditions Triptyque, 1994, p. 39-54.
- Ardenne P., *Extrême. Esthétique de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006.
- Aubinais M., Kerleroux D., *Les questions des tout-petits sur la mort*, Paris, Bayard Jeunesse, 2010.
- Baqué D., *L'Effroi du présent*, Paris, Flammarion, 2009.
- Baqué D., *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Éditions du Regard, Paris, 2004.
- Baudry P., « Du corps », dans *Arts de chair*, Paris, La lettre volée, 1998.
- Baudry P., Jeudy H.-P., *Le Deuil impossible*, Paris, Eshel, 2001.
- Bérardi J.-C., *Prolégomènes à une sociologie de l'art. Les formes élémentaires de l'échange artistique et son procès*, « Problématique et méthodologie » tome 1, Paris, L'Harmattan, Logiques sociales, 2009.
- Berger P., *Invitation à la sociologie* Paris, La Découverte, 2006.
- Bertherat B., *Paris dernier voyage : histoire des pompes funèbres (XIXe-XXe siècles)* avec Christian Chevandier, Paris, La Découverte, 2008.
- Bertrand R. (sous la direction de), *Les Narrations de la mort* Aix-en-Provence, PUP, 2005.
- Blanchette M., « Autopsie d'une violence obscène », *ETC*, n° 66, 2004, p. 7-11.
- Bloch M., « La mort et la conception de la personne », *Terrain*, n° 20, 1993, p. 7-20.

- Bolloch Joëlle, « Photographies après décès : pratiques, usages et fonctions », dans *Le Dernier portrait*, catalogue de l'exposition, Paris, Musée d'Orsay, Réunion des musées nationaux, 2002.
- Bordeleau E., « Une constance à la chinoise : Considérations sur l'art performatif extrême chinois », *Transtext(e)s Transcultures*, n° 5, 2009, mis en ligne le 03 avril 2010, Consulté le 07 avril 2011. URL : <http://transtexts.revues.org/index269.html>
- Bruno Bertherat, « Les visiteurs de la Morgue », *L'Histoire*, n° 180, septembre, 1994, p. 16-21.
- Cadot L., « Les restes humains : une gageure pour les musées », *La Lettre de l'Ocim*, n° 109, janvier-février 2007.
- Carol A., *Les Médecins et la mort : XIXe - XXe siècle*, Paris, Flammarion, 2004.
- Chamayou G., *Les corps vils, Expérimenter sur les êtres*
- Chamboredon J.-C., « Production symbolique et formes sociales. De la sociologie de la l'art et de la littérature à la sociologie de la culture », *Revue française de sociologie*, XXVII, 1986,
- Château D., *L'Expérience esthétique. Intuition et expertise*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- Clavendier G., *Sociologie de la mort. Vivre et mourir dans la société contemporaine*. Paris, Armand Colin, 2009.
- Collectif, *Dead Line*, catalogue de l'exposition, Paris, Paris-Musées, 2009.
- Collectif, *Le Dernier portrait*, catalogue de l'exposition, Réunion de musées nationaux, 2002.
- Collectif, *Le Grand livre de la mort à l'usage des vivants* (sous la direction de Hanus M., Guetny, J.-P., Berchoud J., Satet P.), Paris, Albin Michel, 2007.
- Collectif, *Six feet under*, catalogue de l'exposition, Bern, 2007.
- Courtois M., *Les Mots de la mort*, Paris, Belin, 1991.
- Dacos Marin, « La brutalité photographiée », dans Frédéric Chauvaud (dir.), *Violences. Société et représentation*, n°6, Credhess, Paris, juin 1998, p. 103-114.
- Déchaux J.-H., « La mort dans les sociétés modernes : la thèse de Norbert Elias à l'épreuve », *L'Année sociologique*, 2001/1, Vol. 51, p. 161-183.
- Déchaux J.-H., « Mourir à l'aube du xxie siècle », *Gérontologie et société* 2002/, n° 102, p. 254-255.
- Déchaux J.-H., *Le Souvenir des morts*, Paris, Puf, 1997.
- Dictionnaire de la Mort*, Paris, Larousse, 2010.
- Dictionnaire illustré de Symbolique funéraire*, Memogrammes - Les Editions de la mémoire, 2009.

- Disposer de la vie. Disposer de la mort*, Les entretiens d'Auxerre sous la direction de M. Wiewiorka, Paris, édition de l'Aube, 2006.
- Durkheim E., *Le Suicide*, Paris, Puf, 2004.
- Fauré C., *Après le suicide d'un proche : vivre le deuil et se reconstruire*, Paris, Albin Michel, 2007.
- Finger S. en collaboration avec Boissezon K., *La Mort en direct. Les snuff movies*, Paris, Le cherche midi éditeur, 2001.
- Flis-Trèves M., *Le Deuil de la maternité*, Paris, Calmann-Levy, 2004.
- Gagnebin M., *Fascination de la laideur*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1978.
- Garoche S., *Quand la vie tutoie la mort*, Paris, éditions Nouvelle Cité, 2010.
- Glaser B., Strauss A., *La Découverte de la théorie ancrée*, Paris, La Découverte, 2010.
- Godeau E., « "Dans un amphithéâtre..." La fréquentation des morts dans la formation des médecins », *Terrain*, n° 20, 1993, p. 82-96.
- Grize J.-B., *Logique et langage*, Paris, Ophrys, 1990.
- Groupes, mouvements, tendances de l'art depuis 1945*, Paris, ENSBA, 2001.
- Guienne V., *Sauver, laisser mourir, faire mourir* (Rennes, Pur, 2010)
- Guilló A., "L'autoportrait en suicidé : la tentative réussie de l'autofiction", in revue *esse : arts + opinion* n°58, "Extimité, ou le désir de s'exposer", Montréal, septembre 2006, p.30-35.
- Hanique T., Dubois-Costes I., « Du cadavre au défunt », *Études sur la mort* 1/2006 (no 129), p. 115-122
- Heinich N., 1999, « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », *Terrain*, n° 33, p. 5-16.
- Hennezel de M., Leloup J.-Y., *L'Art de mourir. Tradition religieuses et spiritualité humaniste face à la mort aujourd'hui*, Paris, Robert Laffont 1997.
- Hintermeyer P., « Choisir sa mort », *Gérontologie et Société*, n° 131 - décembre 2009, p. 157-170.
- Hintermeyer P., « Les critères du bien mourir », *Gérontologie et société* 2004/, n° 108, p. 73-87.
- Hirsch E., *Face aux fins de vies et à la mort. Ethique, sociétés et pratiques professionnelles*, (dirigées par), Paris, Vuibert, 2008.
- humains aux XVIIIe et XIXe siècles*, Les Empêcheurs de tourner en rond, La
- Iacob M., « La construction de la mort en droit français », *Enquête* (Les objets du droit), numéro 7. 1999 (source : <http://enquete.revues.org/document1564.html>).
- Jauss H. R., « La jouissance esthétique. Les expériences fondamentales de la poiesis, de l'aisthesis et de la catharsis », *Poétique*, n° 39, Paris, Seuil, septembre 1979, p. 261-274.

- Jauss H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, tel, 1988.
- Jean-Luc Hennig *Morgue - Enquête Sur Le Cadavre Et Ses Usages*, Paris, Gallimard, 2007.
- Jimenez M., « En finir avec la fin de l'art », *Actuel Marx* 2009/01, n° 45, p. 88-96.
- Kilani M., « Le cannibalisme. Une catégorie bonne à penser », *Études sur la mort* 2006/1, N° 129, p. 33-46.
- Korff-Sausse S., « Le corps extrême dans l'art contemporain », *Champ Psychosomatique*, 2006/2, n° 42, p. 85-97.
- Kubler-Ross E., Faeta F., 1993, « La mort en images », *Terrain*, n° 20, p. 69-81. Picard Michel, *La Littérature et la mort*, Paris, PUF, 1995.
- L'Image de la mort. Aux limites de la fiction : l'exposition du cadavre*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1994.
- La Mort et l'immortalité, Encyclopédie des savoirs et des croyances*, Paris, Editions Bayard, 2004.
- Lachaud J.-M, Lahuerta C., « De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain », *Actuel Marx*, 2007/1 - n° 41, p. 84-98.
- Lafontaine C., *La Société post-mortelle*, Paris, Seuil, 2008.
- Le Breton D., « Le cadavre ambigu : approche anthropologique », *Études sur la mort*, 1/2006 (n° 129), p. 79-90.
- Le Breton D., « Le sacrifice dans les usages médicaux du corps », *La revue du MAUSS*, n°5, 1995, p. 20-40.
- Le Coz P., *Le Médecin et la mort, approches éthique et philosophique*, Paris, éditions Vuibert, mars 2006.
- Le Coz P., *Le médecin et la mort, approches éthique et philosophique*, Paris, éditions Vuibert, mars 2006.
- Le Guay D., « Représentation actuelle de la mort dans nos sociétés : les différents moyens de l'occulter », *Études sur la mort*, 2008/2 n° 134, p. 115-123.
- Lecomte D., *La Maison du mort*, Paris, Fayard, 2010.
- Lippi S., « La vie et la mort dans les photos de Nan Goldin », *La clinique lacanienne*, 2009/1, N° 15, p. 195-205.
- Luc V., *Art à mort*, Paris, Léo Scheer, 2002.
- Luncker S., Mertenat T., *Levées de corps*, Genève, Labor et Fides, 2008.
- Maier C., *L'Obscène, la mort à l'œuvre*. Encre Marine, La Versanne, 2004.
- Maurice Bloch, « Une nouvelle théorie de l'art », *Terrain*, Numéro 32 - *Le beau* (mars 1999), [En ligne], mis en ligne le 11 juillet 2005. URL : <http://terrain.revues.org/document2757.html>. Consulté le 8 octobre 2006.
- Mauro C., Beaune D., Debout M. et Malicier D., « Au-delà de la mort, la survivance du corps. pour les professionnels médico-légaux, mortuaires et funéraires », *Études sur la mort* 2006/1, N° 129, p. 99-108.

- Mercklé P., Dollé T, « Morts en séries : représentations et usages des cadavres dans la fiction télévisée contemporaine », *Raison Publique*, n° 11, décembre 2009.
- Michaud-Nérard F., « Parler de la mort en 2007. Les nouvelles demandes des familles », *Études sur la mort* 2008/2, n° 134, p. 105-113.
- Molinié M., « Le tabou des morts, entre passé et présent », *Études sur la mort* 2006/1, N° 129, p. 47-57.
- Molinié M., *Soigner les morts pour guérir les vivants*, Paris, Seuil, 2006.
- Pennec S., (sous la direction de), *Des vivants et des morts. Des constructions de la "bonne mort"*, Brest, ARS-CRBC, Université de Bretagne Occidentale, 2004.
- Péquignot B., *Pour une sociologie esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Py B., *La Mort et le droit*, Paris, Puf, Que-sais-je, 1997.
- Quasimodo*, n° 5 (« Art à contre-corps »), printemps 1998.
- Saraiva C., « Le mort maquillé », *Terrain*, Numéro 20 - La mort (mars 1993), [En ligne], mis en ligne le 21 juillet 2005. URL : <http://terrain.revues.org/document3061.html>
- Sauvageot A., *Voirs et savoirs*, Paris, PUF, 1994.
- Scheler M., *Mort et survie*, Paris, Aubier, 1952.
- Schütz A., *Le Chercheur et le quotidien*, Méridiens Klincksieck, 2008.
- Schwering K. L., « La mort n'est plus ce qu'elle était. », *Champ psychosomatique* 3/2009, n° 55.
- Séminaire d'actualité de droit médical. Le respect du corps humain pendant la vie et après la mort*, dir. Duguet A.-M., Les études hospitalières, Paris, 2005.
- Simmel G., « Métaphysique de la mort », dans *La Tragédie de la culture* (introduction de Vladimir Jankélévitch), Paris, Rivages, 1988.
- Soulillou J., *L'impunité de l'art*, Paris, Seuil, 1995.
- Strauss A., *La Trame de la négociation*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Talon-Hugon C., *Gout et dégoût. L'art peut-il tout montrer*, Nimes, Jacqueline Chambon, 2003.
- Thomas L.-V., « En hommage à Louis-Vincent Thomas. Le cadavre », *Études sur la mort* 2006/1, N° 129, p. 11-22.
- Thomas L.-V., « Le cadavre », *Études sur la mort*, 2006, n° 129.
- Thomas L.-V., *Anthropologie de la mort*, Paris, Payot, 1975.
- Thomas L.-V., *La Mort*, Paris, Puf, Que sais-je, 2003.

Trompette P. et Caroly S., « En aparté avec les morts... Peurs, larmes et rire au travail : les métiers du funéraire », *Terrain*, n° 43.

Vattimo G., *La Société transparente*, Paris, Désclée de Brouwer, 1990.

Vovelle M., *L'Heure du grand passage*, Paris, Découvertes Gallimard, 1993.

Wolf J., « Les émotions dans le travail en milieu mortuaire : obstacle ou privilège ? », *Face à face. Regards sur la santé*, n°8, 2006, 58-64.

Sites bibliographiques

Bibliographie proposée par L'encyclopédie de la mort, site canadienne

http://agora.qc.ca/thematiques/mort.nsf/Dossiers/Bibliographie_selective_sur_la_mort

Bibliographie du musée du Quai Branly sur la question des restes humains

http://www.quaibrany.fr/fileadmin/user_upload/documentation_scientifique/bibliographies/MQB-DPC-Med-Bibliographie-Resteshumains_200802.pdf

Bibliographie sur la mort et le deuil pour les enfants

<http://atoutlire.free.fr/bibliographies/famille6.htm#famille11>

Documents, reportages télévisés

« Testaments. L'art et la mort », de Razvan Georgescu, Allemagne, Royaume Uni, Espagne, 2007, 89mn (diffusé sur Arte le 7 mars 2009).

« La mort s'expose », de Marion Schmidt, 55 minutes, diffusé sur Arte le 28 mai 2009.

« Joël-Peter Witkin, *L'Image indélébile* » de De Missolz, 1994, 55 minutes.

« Réussir sa mort, l'ultime défi », *Complément d'enquête*, Benoit Duquesne, France 2, lundi 2 novembre.

« Tu t'es vu quand t'es mort », sujet de James Frachon, L'effet papillon, Canal +, émission du 13 mars 2010.

« La ferme au corps », *Dossier Sheffer*, n° 5, "Patricia Cornwell", diffusé sur France 5 le 17/12/2005.

Radio

« Histoire des cadavres », *La Fabrique de l'histoire*, France culture, du 5 au 9 octobre 2009.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. Izima Kaoru, Igawa Haruka wears Dolce Gabbana, 2003.....	1
2. Musée Fragonard, L'homme à la mandibule et Buste de femme, 18è siècle.....	40
3. Gunther von Hagens, Body Words, années 2000.....	41
4. Michel Journiac, Contrat pour un corps, 1972.....	42
5. Jan de Baen, Body of Dewitt Brothers, 1672.....	44
6. James Lee Byars, Death of James Lee Byars, 1984.....	48
7. Study for AA Bronson, August 22, 2000, 2000, source : http://www.aabronson.com/art/LookingGlass/Wien2.htm	49
8. Christiana Glidden, Death of a Replicant, 1998.....	50
9. Paul Mac Carthy, Dreaming, 2005.....	51
10. Sam Samore, The Suicidist (continued), 2003.....	
Sam Samore, The Suicidist (continued), 2003.....	52
11. A. Bronson, Jorge, February 3, 1994 A. A. Bronson, Felix, June 5, 1994.....	53
12. Nan Goldin, Gotscho kissing Gilles (deceased), 1993.....	53
13. Joël-Peter Witkin, Head of a dead man, Mexico 1980.....	
Joël-Peter Witkin, Le Baiser, 1982 Joël-Peter Witkin, Face a Women, 2004.....	57
14. Bill Viola, Nantes Triptych, 1992.....	59
15. Sue Fox, A journey to mum's grave, 1998-2000.....	60
16. Adrian Paci, Vajtojca, 2002.....	60
17. Araya Rasdjarmrearnsook, The Class, 2005.....	
Araya Rasdjarmrearnsook, Conversation 1, 2005.....	62
18. Aida Ruilova, Life like, 2006.....	63
19. Indira Tatiana Cruz.....	64
20. Marina Abramovic, Nude with a skeleton, 2002-2005-2010.....	64
21. Régina José Galindo, Reconocimiento de un cuerpo, 2008.....	65
22. Jake and Dinos Chapman, Great Deeds ! Against the Dead, 1994 Goya, Great Deeds ! Against the Dead, 1810-1820.....	66
23. Ron Mueck, Dead dad, 1997.....	67
24. Maurizio Cattelan, Marble, 2007.....	67
25. Jack et Dinos Chapman, Fucking Hell, 2008.....	68
26. Berlinde de Bruyckere, In Doubt, 2007-2008 Berlinde de Bruyckere, Elie, 2009 Berlinde de Bruyckere, Piéta, 2007-2008.....	68
27. John Duncan, The dream house – Rage room, 2010.....	69

28. Sue de Beer, Two girls, 2001	Gilles Barbier, Aaah !, 2001	70
29. Sun Yuan, Miel, 1999		72
30. Semefo, Catafalco, 1997		73
31. Nan Goldin, Gilles arm, 1993		75
32. Hannah Villiger, Block, 1990		76
33. Felix Gonzalez-Torres, Portrait of Ross, 1991	Andres Serrano, Aids death, 1992	77
34. Yann Thomas, L'affaire de l'Imprimerie Paul Dupont - Crime de Stéphane P., L'affaire de la rue Raffet - Crime de Elsa W. L'affaire de la rue Raffet - Crime de Elsa W. 1998-2005		78
35. Gilles Barbier, Polyfocus 2, 2000	Polyfocus 3, 2001	78
36. Ene-Liis Semper, FF/REW, 1998		79
37. Gilles Barbier, Paysage mental, 2003	Neil Hamon, Suicide Self-Portrait, 2006	80
38. Cindy Sherman, Untitled #153, 1985	Izima Kaoru, Tomita Yasuko wears Prada, 1997	Per Barclay, Ashild, 2008
39. Sam Samore, The suicidist (coninued), 2003		81
40. Bill Viola, Stations, 1994	The Messenger, 1996	82
41. Andres Seranno, Rat Poison Suicide, 1992		82
42. Gao Bo, Dualité, 1995		83
43. Manit Sriwanichpoom, Horror in Pink No.1, 2001		
Horror in Pink No.1, 2001	84	
44. Andres Serrano, Death by fire, 1992		84
45. Hans Danuser, Strangled body, 1995		85
46. Rudolf Schafer, 1986		86
47. Walter Schels, Life before Death		86
48. Bastienne Schmidt, Vivir la muerte, 1995		87
49. Christian Boltanski, Les Suisses morts, 1989		88
50. Maud Fassler, Autopsie, 2006		89
51. David Nebrada, Autorretratos, 1989		90
52. Tsurisaki Kiyotaka, Requiem de la rue morgue		91
53. Adam Helms, Untitled (Figures in a Landscape), 2007		92
54. Carlos Trilnick, Social less, 2008		93
55. Louis Jammes, Morgues, 1993		94
56. Patrick Budenz, Post Mortem, 2009		95
57. Désirée Dolron, Xterior VII (2001-2006)		96

58. Nicola Kuperus, The Decampment Trilogy, 2008	
Flat, 2006 Limited Edition, 2002	97
59. Izima Kaoru, Igawa Haruka wears Dolce Gabbana, 2003	98
60. Izima Kaoru, UA wears Toga, 2003	98
61. Izima Kaoru, Hasegawa Kyoko wears Yves Saint Laurent Rive Gauche, 2003	98
62. Araya Rasdjarmrearnsook, I am living, 2002	99
63. Diana Michener, The princess killing queen, 2004	
Corpus I, 1993-1994	100
64. Guillaume Herbaut, Ciudad Juarez.....	101
65. Stefano della Bella, La Mort emportant un enfant, 17 ^{ème} siècle/Henri Gervex, Souvenir de la nuit du 4, 1880	102
66. Rudolf Schäfer, l'une des photographies de la série Visages de Morts, 1986	103
67. Éric Pougeau, Ne me cherchez pas je suis mort, 2005.....	103
68. Araya Rasdjarmrearnsook, Lament, 2000.....	104
69. Maurizio Cattelan, Sans titre, 2004	105
70. Musée Fragonard, Le groupe des trois fœtus et Le fœtus dansant, 18 ^e siècle.....	106
71. Daniel et Geo Fuchs, Fetus 8 months with tumo	
Joël-Peter Witkin	107
72. Zhu Yu, 2000.....	109
73. Sun Yuan et Peng Yu, Link of the Body, 2000	
Peng Yu, Human oil, 2000	110
74. Xiao Yu, Ruan, 1999	110
75. Gilles Barbier, Paysage mental, 2003 Edouard Manet, Le suicide, 1881.....	114
76. Serrano, Aids death 3, 1992 Courbet, L'Origine du monde, 1866.....	114
77. Théodore Géricault, Têtes suppliciées, 1818 Tsurisaki Kiyotaka, Requiem de la rue Morgue, 2006	115
78. Joël-Peter Witkin, The Raft of G.W. Bush, 2006.	116
79. Sally Mann, What Remain, 2003	120
80. Joël-Peter Witkin, Style life, 1992 Style life with breast, 2001 Corpus Medius, 2000.....	121
81. Teresa Margolles, Lengua, 2000.....	121
82. Damien Hisrt, For the Love of God, 2007	
Jan Fabre, L'Oisillon de dieu, 2000 Liz Craft, Dancing Skeletons, 2008	122
83. Morgue de Guadalajara, 2006 (Peter Kilchmann).....	Erreur ! Signet non défini.
84. Autoretratos/Self-Portraits (No 4), March 1998	Erreur ! Signet non défini.
85. Teresa Margolles, Ville en attente, 2000.....	Erreur ! Signet non défini.

86. Teresa Margolles, Caída libre - Chute libre, 2005	Erreur ! Signet non défini.
87. Teresa Margolles, Encobijados, 2006	Erreur ! Signet non défini.
88. Teresa Margolles, Vaho, 2006	Erreur ! Signet non défini.
89. Teresa Margolles, Burial, 1999.....	Erreur ! Signet non défini.
90. Teresa Margolles, In the Air, 2003	Erreur ! Signet non défini.
91. Teresa Margolles, Aire, 2003 Teresa Margolles, City's water, 2004	Erreur ! Signet non défini.
92. Teresa Margolles, Cac de Brétigny	Erreur ! Signet non défini.
93. Andres Serrano, Death By Natural Causes, 1992	Erreur ! Signet non défini.
94. Andres Serrano, The Morgue, 1992	Erreur ! Signet non défini.
95. Andres Serrano dans sa maison à New-York	Erreur ! Signet non défini.
96. Andres Serrano, acte de vandalisme sur le Piss Christ (avril 2011)	Erreur ! Signet non défini.
97. Andres Serrano, Heart Failure, 1991 Knifed To Death, 1992	Erreur ! Signet non défini.
98. Andres Serrano, Fatal Meningitis III, 1992	Erreur ! Signet non défini.
99. Andres Serrano, Death by... Fatal Meningitis II, 1991	Erreur ! Signet non défini.
100. Child abuse, 1992 Rat Poison Suicide, 1992 Jane Doe killed by Police, 1991	Erreur ! Signet non défini.
101. Andres Seranno, The Church (Sœur Jeanne-Myriam), 1991	Erreur ! Signet non défini.
102. Forensic Anthropology Research Facility, Decomposing Corpse, 2007	145
103. Mélanie Pullen, 2007	148