

Maurizio Cattelan ou le sacré (menacé) de l'ironie
Maurizio Cattelan or, the (Menaced) Rites of Irony

Magali Uhl

Number 90, Winter 2009–2010

Le sacré
The Sacred

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63002ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Uhl, M. (2009). Maurizio Cattelan ou le sacré (menacé) de l'ironie / Maurizio Cattelan or, the (Menaced) Rites of Irony. *Espace Sculpture*, (90), 12–17.

Maurizio CATTELAN

ou le sacré (menacé) de l'ironie or, the (Menaced) Rites of Irony

Magali UHL

On doit toujours avancer de biais, être multiple, inventer ses propres dieux¹.

Pour aborder la question de l'art dans ses rapports au religieux, nous choisirons deux entrées : une première sociologique, en montrant que l'émergence des œuvres d'art est tributaire d'un contexte social historique, ici celui de l'éclatement contemporain des formes du religieux qui s'accompagne de nouveaux positionnements des artistes sur le sacré ; dans une deuxième entrée, nous approfondirons l'un de ces positionnements à partir de l'œuvre de Maurizio Cattelan² qui détourne, par le procédé de l'ironie, des figures centrales du sacré et des récits fondateurs de la modernité. Mais l'ironie est-elle toujours gagnante face au sacré ? Se pourrait-il, dans une œuvre majeure de Cattelan, au moins, que l'ironie se trouve désacralisée par le spirituel ?

LES ARTISTES ET LE SACRÉ

La question de l'art dans ses rapports au sacré est un thème récurrent dans l'histoire des représentations artistiques. Au Moyen Âge, à la Renaissance comme à la période Classique, les artistes tentent d'illustrer, principalement par la symbolique religieuse, l'invisible et les mystères de l'au-delà : des statues aux ornements religieux, des icônes aux diverses piétés, des danses macabres aux vanités, des madones du Quattrocento au crucifix de Velásquez, tout un univers plastique s'incarne dans ce questionnement. Qu'il s'agisse de célébrer la création divine, de susciter une émotion religieuse, de transmettre un récit biblique, l'expression d'une transcendance est au centre du projet artistique et de la réflexion esthétique.

One must always advance slantwise, be multiple, invent one's own gods.¹

We will choose two entry points by which to approach the question of art's relationship to the religious: a sociological one first, pointing out that the emergence of artworks occurs within a particular social and historical context, in this case, the contemporary explosion of religious forms, accompanied by artists' new positions in relation to the sacred; and as a second entry, we will look more deeply into one such position by considering the work of Maurizio Cattelan,² who uses irony to subvert key figures of the sacred and the foundational narratives of modernity. But, does irony always triumph when faced with the sacred? Might it not be, in one of Cattelan's major works at least, that irony finds itself desacralized by the spiritual?

ARTISTS AND THE SACRED

The question of art's relationship to the sacred is a recurring theme in the history of artistic representation. In the Middle Ages and the Renaissance, as in the Classical age, artists attempted to illustrate the invisible and the mysteries of the beyond, principally through religious symbols: from statues to religious ornaments, from icons to various Pietas, from *dances macabres* to Vanities, from Quattrocento Madonnas to a Velásquez crucifix, an entire universe gives shape to these questions. Whether to celebrate divine creation, to arouse religious feeling or to transmit a Biblical narrative, expressing the transcendental is at the centre of the artistic project and aesthetic reflection.

Claudio PARMIGGIANI,
Naufrage avec spectateur, 2009.
Église du couvent de Morsiglia
(Cap Corse). Photo : Christian
Buffa. © Claudio Parmiggiani.
© FRAC CORSE.





Maurizio CATTELAN, *Sans titre*, 2007. Polyuréthane, métal, vêtements, peinture / Polyurethan, metal, clothes, paint. Dimensions humaines / Human sizes. Photo : Wonge Bergmann. Avec l'aimable autorisation / Courtesy of the artist & Galerie Emmanuel Perrotin, Paris & Miami.

Au cours du XX^e siècle, des artistes de renom se sont également saisis de cette thématique pour faire émerger des propositions novatrices interrogeant le sacré. Dans la lignée des précurseurs de l'abstraction, Mondrian, Malevitch ou Kandinsky, dont la recherche picturale est tendue par une quête mystique, Mark Rothko, à partir de son travail sur le pouvoir expressif de la couleur (*colorfield painting*), n'a eu également de cesse de penser les arcanes du spirituel, allant même jusqu'à en donner une réalité tangible en contribuant à la réalisation d'un espace interreligieux³. Dans le même registre, les œuvres de Barnett Newman – notamment les *Stations of the Cross* (1958-66) –, même si elles s'opposent à toute symbolisation en déniaient la forme figurative, n'en sont pas moins habitées par une inspiration métaphysique. Cette vitalité du thème religieux dans l'art moderne n'a pas épargné les artistes figuratifs, à l'image des œuvres expressionnistes d'Emil Nolde et de Max Beckmann ou de celles plus contemporaines de Francis Bacon représentant le pape Innocent X.

Les années soixante-dix ont, par la suite, vu émerger deux autres types de rapport au religieux : d'abord une continuité mystique, voire métaphysique, que l'on retrouve dans l'Arte Povera et les œuvres de Giuseppe Penone, notamment *Renverser ses yeux* en 1970, où l'artiste couvre ses pupilles de miroirs réfléchissants rendant sa vision à la fois aveugle et voyante, essentiellement ouverte à d'autres horizons ; ensuite une réinvention des rituels archaïques couplée à une réinterprétation de la liturgie avec le body-art. La *Messe pour un corps* de Michel Journiac devient, dès 1969, l'exemple paradigmatique de ce rapport au religieux en reproduisant littéralement l'eucharistie, remplaçant les traditionnelles hosties par des tranches d'un boudin fait de son propre sang.

LE RELIGIEUX ECLATE

Il a beaucoup été question ces dernières années d'un «

retour du religieux », donnant à penser que ce dernier, évanoui du paysage social moderne désenchanté, serait en train de se réveiller de son long sommeil ... En effet, l'idée selon laquelle la modernité aurait pour conséquence ultime la sécularisation et le déclin des religions est largement relayée par les sciences humaines. Or, comme le constatent aujourd'hui de nombreuses voix, le religieux en tant que dimension transversale des sociétés humaines n'a jamais disparu, il s'est transformé. Autrement dit, et pour reprendre la thèse de Danielle Hervieu-Léger⁴, ce n'est pas la fin du religieux qui est caractéristique de la modernité, mais le déclin de sa forme traditionnelle. La tradition religieuse, marquée par des normes, des valeurs, des références, des symboles, et ponctuée par des rites et

In the 20th century, well-known artists have also been interested in this theme and have made innovative works investigating the sacred. Mondrian, Malevitch and Kandinsky are among the precursors of abstraction whose pictorial research tended towards a mystical quest. Mark Rothko, exploring the expressive power of colour (*colourfield painting*), never stopped contemplating the spiritual arcana in his work, going so far as to concretize this by creating an interfaith space.³ In similar ways, Barnett Newman's work — notably *Stations of the Cross* (1958-66) — although opposing any symbolization through figuration, is no less inhabited by metaphysical inspiration. This vitality of the religious theme in modern art did not spare figurative artists either; it is present in the expressionist works of Emil Nolde and Max Beckmann,

as well as more contemporary work by Francis Bacon: his representations of Pope Innocent X, for example.

Later, the 1970s saw the emergence of two other kinds of rapport to the religious: first, a mystical, even metaphysical, continuity, which can be found in Arte Povera and the work of Giuseppe Penone. This is especially notable in *Rovesciare i pro-pri occhi* (*To reverse one's eyes*), (1970), in which the artist covers his pupils with reflective mirrors, rendering him simultaneously blind and sighted, essentially open to other horizons. The second relation is the reinvention of archaic rituals coupled to a reinterpretation of the liturgy, as is found in body art. Michel Journiac's *Messe pour un corps* (1969) is the paradigmatic example of this, literally reproducing the Eucharist while replacing the traditional host with slices of boudin (sausage) made from his own blood.

THE EXPLOSION OF THE RELIGIOUS

In recent years, there has been much discussion of a "return of the religious," leading one to think that, long lost in a disenchanting modern social landscape, it may at last be waking from a long sleep... The idea being that the ultimate result of modernity is secularization and the replacement of religion by the social sciences. Despite this, many voices now assert that the religious as a transversal dimension of human societies, never really disappeared — it was transformed. In other words, and to take up Danielle Hervieu-Léger's thesis,⁴ modernity is not characterized by the end of religion, but by the decline of its traditional form. The religious tradition, marked by norms, values, references, and symbols and punctuated by rites and practices, is no longer the basis for a common identity, a shared code of meaning. Henceforth, in no longer providing individuals with a specific way of being and behaving,



→ **Maurizio CATTELAN**, *Now*, 2004. Mannequin en cire, vêtements, cheveux naturels, bois/Wax, clothes, natural hairs, wood. 85 x 225 x 78 cm. Photo : Attilio Maranzano. Avec l'aimable autorisation / Courtesy of the artist & Galerie Emmanuel Perrotin, Paris & Miami.

des pratiques, ne constitue plus désormais un socle identitaire commun, un code de sens partagé. Dès lors, en cessant de fournir aux individus un mode d'être et d'agir spécifique, le monde religieux s'est diffracté en comportements et en pratiques hétérogènes qui représentent le paysage religieux contemporain. Plus précisément, ce qui a principalement changé, ce n'est pas la croyance en tant que sentiment religieux, mais le rôle des églises et des institutions comme forme unique pour abriter cette aspiration au croire. On assiste ainsi à l'éclatement d'une pluralité des formes du religieux liée à la tendance plus générale d'individualisation croissante des sujets et de subjectivisation des pratiques.

Ainsi, le contexte sociologique actuel de désymbolisation et de déritualisation partielles avec en toile de fond l'enjeu de la laïcité dans un environnement multiculturel rend le problème délicat pour les artistes qui se risquent dans ce registre. En effet, les débats sur le fait religieux sont tellement vifs dans la cité, les enjeux qu'il recouvre tellement nouveaux, que le recours à la métaphore artistique ne peut plus passer par le biais des canaux traditionnels ou déjà usités.

L'art et le religieux... En quel terme cette équation est-elle alors aujourd'hui posée dans les productions artistiques contemporaines? Autrement dit, comment l'art actuel répond-il à ces questionnements historiquement et sémantiquement liés? Les artistes eux-mêmes se sont-ils réappropriés ces univers signifiants et sous quelles formes les restituent-ils?

À l'image des sensibilités qui s'y expriment, l'art contemporain témoigne d'un rapport plurivoque à la question du religieux. Que cela soit de manière ironique, comme l'illustrent les artistes Wim Delvoye, Damien Hirst et Andres Serrano; sensualiste, à l'image du travail d'Ernesto Netto, Claudio Parmigiani et Anish Kapoor; enfin plus spiritualiste, comme en témoignent les œuvres de Thomas Struth, Christian Boltanski ou encore

the religious world is diffracted into the heterogeneous behaviours and practices characteristic of the contemporary religious landscape. More precisely, the main thing to have changed is not belief as a religious sentiment, but the role of churches and institutions as the sole forms providing for this aspiration towards belief. So, we are present at the emergence of a plurality of religious forms tied to a general tendency towards growing individualization of subjects, and the subjectification of practices.

Thus, the present sociological context of partial desymbolization and deritualization against a background of secularism in a multicultural environment creates a delicate situation for artists willing to risk such themes. In fact, the debates around religious questions are so lively in society and the stakes involved so new that artistic metaphors can no longer pass through established and familiar channels.

Art and religion... in what terms is this equation posed in today's art? Or, to put it differently, how can contemporary art respond to such historically and semantically linked questions? Have artists themselves re-appropriated these meaningful worlds and in what ways do they reconstruct them?

Like so many sensibilities expressing themselves, contemporary art demonstrates a pluralistic relationship to religious questions. Whether ironically, as is illustrated by artists like Wim Delvoye, Damien Hirst and Andres Serrano; sensually, as in the work of Ernesto Netto, Claudio Parmigiani and Anish Kapoor; or finally, more spiritually as is seen in the work of Thomas Struth, Christian Boltanski or Bill Viola... all these contemporary variations of the religious clearly manifest renewed interest in such classic questions⁵ on the part of contemporary artists. If religion seems less central to our collective concerns and no longer creates meaning in the same way, thought about the sacred, for its part, is still very lively.



Bill Viola... toutes ces variations actuelles autour du religieux manifestent bien l'intérêt évident et renouvelé des artistes contemporains pour cette question classique⁵. Si la religion semble moins au centre des préoccupations collectives et ne fait plus sens de la même manière, la réflexion sur le sacré est, quant à elle, toujours bien vivace.

DE L'IRONIE POUR DESACRALISER LES MYTHES

Pour illustrer ce rapport de l'art au religieux, le travail de Maurizio Cattelan s'est rapidement imposé. Pourtant, l'artiste n'est pas l'un de ceux que l'on attendrait dans ce registre ! Or, une observation attentive de ses productions témoigne non seulement d'un intérêt évident pour le fait religieux, mais, plus encore, ce dernier constitue l'indispensable clef pour saisir la démarche de l'artiste.

Le mode opératoire privilégié de Cattelan est le détournement ironique⁶ de grands thèmes classiques, la mort, le religieux, l'autorité, l'enfance, la pauvreté, la vieillesse, conjugué à l'histoire du XX^e siècle et à quelques mythologies plus actuelles comme l'argent, le travail, le sport, la célébrité, le monde de l'art. Cette manière de faire combinée à ces choix thématiques se retrouve chez bon nombre d'artistes de sa génération, mais pas avec la même systématisme en ce qui concerne la relation au sacré. En effet, ce thème lui sert de levier pour mettre à jour certains fantasmes des sociétés contemporaines encore puissamment enserrées dans les méta-récits fondateurs de la modernité. L'artiste semble ainsi prendre à son compte les grandes lignes de la thèse de Jean-François Lyotard⁷ sur l'obsolescence des récits explicatifs au profit de récits circonstanciés, locaux, dont la pertinence, voire le critère de vérité, résiderait dans la *paralogie* des créateurs eux-mêmes, autrement dit dans leur propre discours au moment où ce discours est énoncé, sans se soucier de sa véracité globale ou générale. Le sens d'un discours comme d'une œuvre d'art se situerait dès lors dans son contexte d'énonciation. L'œuvre de Cattelan semble bien illustrer, par le détournement ironique, cette caducité des récits et mythes sur lesquels se fondent les sociétés d'aujourd'hui.

Quels sont alors les récits fondateurs que l'artiste déconstruit au travers de la figure du religieux ? Cinq récits principaux, qui renvoient à autant d'œuvres faisant intervenir une dimension sacrée, ont pu être relevés dans l'ensemble de son œuvre. Ils se divisent en deux catégories. La première renvoie à des mythes fondateurs directement liés à la religion et que l'artiste illustre par la métaphore religieuse : d'abord le récit qui fonde le Christianisme, la crucifixion de Jésus et sa résurrection (*Untitled*, 2007) ; ensuite une lecture très personnelle des Saintes Écritures (*Madre*, 1999) ; enfin la réinterprétation de l'une des prières les plus prononcées dans les églises catholiques (*Ave Maria*, 2007). La seconde catégorie s'inspire de récits qui ne sont pas puisés dans la religion, mais dont la parabole religieuse va servir d'exemplification à l'artiste : le récit de la maîtrise de la nature par le progrès des sciences et des techniques (*La Nona Ora*, 1999) ; la fiction politique avec la figure de

En 2007, Maurizio Cattelan a réalisé plusieurs installations *sans titre* directement inspirées des épisodes de la mort du Christ et de sa résurrection. La première œuvre évoque une crucifixion, à la différence près que c'est une femme vêtue d'une simple chemise de nuit qui est crucifiée, méticuleusement boulonnée plutôt sur le fronton de l'église, tournant le dos à l'incrédulité des paroissiens ; la seconde représente également une femme en train de léviter sur des arbres environnant une cathédrale. Ces œuvres se prêtent à bien des lectures et transgressent allègrement de nombreuses conventions religieuses. Jésus s'incarne en effet dans une pécheresse, laquelle se voit châtiée et exposée au regard sur l'édifice sain,

ON IRONY AS A METHOD OF DESACRALIZING MYTHS

Although Maurizio Cattelan is not an artist one would necessarily expect to find in this context, his work nonetheless comes rapidly to mind as an example of this relationship of art to the religious. A careful look at his production demonstrates not only a clear interest in religion, but moreover, it provides an indispensable key to understanding his practice.

Cattelan's privileged *modus operandi* is to give an ironic twist⁶ to great classic themes: death, religion, authority, childhood, poverty, old age,



→ Maurizio CATTELAN, *Sans titre*, 2007. Résine de silicone, vrais cheveux, acier, caisse en bois/Silicon resin, real hairs, steel, wood crate. 240 x 130 x 70 cm. Avec l'aimable autorisation/Courtesy of the artist & Galerie Emmanuel Perrotin, Paris & Miami.

← Maurizio CATTELAN, *All*, 2007. Groupe de neuf sculptures en marbre blanc de Carrare/Group of nine sculptures in white marble of Carrara. 30 x 100 x 200 cm (x 9). Kunsthau Bregenz. Photo : Zeno Zotti. Avec l'aimable autorisation/Courtesy of the artist & Galerie Emmanuel Perrotin, Paris & Miami.

combined with 20th century history and a handful of more contemporary mythologies like money, work, sports, celebrity, the art world. Such working methods and thematic choices are used by a good number of artists of his generation, though less systematically applied in relation to the sacred. In fact, this theme gives him a lever to update those fantasies of contemporary society still powerfully rooted in the founding meta-narratives of modernity. The artist seems to take a broad outline of Jean-François Lyotard's thesis⁷ and make it his own. Specifically, a thesis concerning the obsolescence of explanatory narratives in favour of local, circumstantial accounts whose pertinence, which is to say whose truth criterion, lies in the *paralogy* of the creators themselves — or to put it another way — in their specific discourse at the moment it is articulated,

puis ressuscitée dans un nouvel avatar en tailleur sombre d'enterrement. Avec ces deux héroïnes sanctifiées, Cattelan se joue aussi de toute l'ambivalence à l'égard du féminin dans la tradition chrétienne.

Présentée à la Biennale de Venise de 1999, *Madre* présente une mortification publique, celle d'un homme enseveli dans le sable et dont seules apparaissent les mains jointes en signe de prière. Rappelant la sentence de la Genèse 3:19 : « C'est à la sueur de ton visage que tu mangeras du pain, jusqu'à ce que tu retournes dans la terre, d'où tu as été pris ; car tu es poussière, et tu retourneras dans la poussière », Cattelan, par cette performance réalisée par un fakir, évoque l'héritage judéo-chrétien de valorisation de la douleur physique et de l'autoflagellation, signe de pénitence. La présenter littéralement (les capacités de résistance d'un fakir ont des limites...) exacerbe le caractère superflu et cruel de cette valorisation de la douleur ; la beauté des mains jointes, gracieuses et manucurées du fakir contrebalançant ironiquement le caractère

without concern for its general or overall truthfulness. The meaning of a discourse, like that of an artwork, is located from this point on in the context of its enunciation. Cattelan's work, with its ironic twists, seems to effectively illustrate this decayed state of the myths and narratives on which today's societies are built.

What, then, are the founding accounts the artist deconstructs through religious imagery? Five main narratives, present in as many works marked by a religious dimension, can be identified in his corpus and divided into two categories. The first refers to founding myths tied directly to religion that the artist produces using a specifically religious metaphor: initially the story at the basis of Christianity, the crucifixion of Jesus and his resurrection (*Untitled*, 2007); then a very personal reading of Holy Writ (*Madre*, 1999); and finally a reinterpretation of one of the most common Roman Catholic prayers (*Ave Maria*, 2007). The second category, not taken from religion, is inspired by accounts that the artist uses as a religious parable, as an example: the story of the progress of science and technology as the mastery of nature (*La Nona Ora*, 1999); or the political figure of the Man of Destiny (*Now*, 2004).

In 2007, Maurizio Cattelan created several *untitled* installations directly inspired by episodes from the death and resurrection of Christ. The first piece evokes a crucifixion, with the difference being that it is a woman dressed in a simple nightgown, who is crucified and carefully bolted to the pediment of a church, turning her back on the incredulity of the parishioners. The second also depicts a woman, this time levitating above the trees around a cathedral. These works lend themselves to many readings and cheerfully transgress numerous religious conventions. Jesus is incarnated as a sinner who finds herself chastised and exposed on a holy building, and is resurrected in a new form and in the sombre clothes of the grave. With these two sanctified heroines, Cattelan also brings to light all the ambiguity in the Christian tradition's view of women.

Presented at the 1999 Venice Biennial, *Madre* depicts a public mortification: that of a man buried in sand, showing only his hands joined in prayer. Recalling the sentence from Genesis 3:19 "In the sweat of thy face shalt thou eat bread, till thou return unto the ground; for out of it wast thou taken: for dust thou art, and unto dust shalt thou return," Cattelan, in this performance by a fakir, evokes the Judeo-Christian heritage of valuing physical suffering and self-flagellation as signs of penitence. By presenting it literally (a fakir's power of endurance does have limits...) he exacerbates the superfluous and cruel character of giving such value to pain; the beauty of the fakir's gracefully joined manicured hands, ironically counterbalances the tragic nature of the performance.

Although uses of the Führer's image by contemporary artists are certainly not always in the best of taste, as a recent Chapman Brothers work⁸ demonstrates, Maurizio Cattelan — who took his shot at it with *Him* in 2001, a (successful?) ironic desacralization of the dictator — produced *Ave Maria*, a work that very provocatively criticizes the prayer by which all Catholics render homage to the Virgin Mary. In associating it with the *Sieg Heil*, the Nazi gesture of political allegiance, he suggests that prayer, individual or collective, is also based on a mechanism for subjugating crowds.⁹

La Nona Ora, the ninth hour, is meant to be the exact moment of the death of Christ, the moment in which he implores God, "why hast thou forsaken me?" and collapses on the cross. Here it becomes a pretext for a parody, representing Pope John-Paul II. He is crushed by a fate that is not so much the result of divine intervention as the consequence of a cosmic catastrophe: the impact of a meteorite. This well-known installation plays on many levels with the desacralization of the figure of the pope and God's own omnipotence in controlling human destinies, and also chips away at the modern narrative of mastering the universe through the continuous progress of science and technology. In



Maurizio CATTELAN,
Sans titre, 2007. Cheval
naturalisé/Taxidermic horse.
300 x 170 x 80 cm. Vue
de l'exposition/Exhibition
view : Museum für Moderne
Kunst, Frankfurt am Main,
2007. Photo : Axel Schneider.
Avec l'aimable autorisation/
Courtesy of the artist &
Galerie Emmanuel Perrotin,
Paris & Miami.

tragique de la performance.

Bien que l'utilisation par les artistes contemporains de l'image du Führer ne soit pas toujours du meilleur goût, comme en témoigne par exemple un récent travail des frères Chapman⁸, Maurizio Cattelan, qui s'y est déjà essayé avec *Him* en 2001, désacralisation ironique (réussie?) du dictateur, a produit avec *Ave Maria* une œuvre dans laquelle il critique de manière très provocante la prière par laquelle tous les catholiques rendent louange à la Vierge Marie, en l'associant au geste

politique d'allégeance nazie, le *Sieg Heil* hitlérien, suggérant ainsi que la prière individuelle ou collective repose aussi sur un mécanisme d'assujettissement des foules⁹.

La Nona Ora, la neuvième heure, est censée être le moment exact de la mort du Christ, celle où il implore Dieu d'un «pourquoi m'as-tu abandonné?» et s'effondre sur la croix. Ici, elle sert de prétexte à une parodie représentant le pape Jean-Paul II écrasé par la fatalité qui n'est pas le fruit d'une intervention divine, mais la conséquence d'une catastrophe cosmique : la chute d'une météorite. Cette installation célèbre joue sur plusieurs niveaux, la désacralisation de la figure du Pape et de la toute puissance de Dieu lui-même dans le contrôle des destinées humaines, mais elle écorne aussi le récit moderne de la maîtrise de l'univers par le progrès continu des sciences et des techniques. En effet, personne, même Sa Sainteté, ne peut prévoir toutes les catastrophes naturelles et autres caprices cosmiques !

En octobre 2004, à la chapelle de l'École des Beaux-Arts de Paris—qui a pour particularité d'être une nécropole dans laquelle de nombreux Saints et Héros reposent dans des mausolées de la Renaissance sculptés par des artistes renommés —, l'artiste avait installé un cercueil ouvert dans lequel gisait le mannequin de cire d'un J.-F. Kennedy rajourné : réactivation ironique d'un deuil impossible. Pourtant l'homme providentiel gît pieds nus, l'artiste désacralisant par ce détail l'icône intouchable qu'est censé incarner Kennedy dans l'inconscient collectif. Cette métaphore d'une canonisation n'est pas sans évoquer l'idolâtrie des temps modernes envers ses sportifs, mannequins et autres célébrités dans une réactualisation de l'histoire façon personnage de cire du Musée Grévin.

ALL, L'IRONIE DEPASSEE PAR LE SACRÉ ?

D'autres œuvres ayant trait au sacré auraient pu être convoquées, notamment celles qui touchent le domaine de la mort et du suicide, thèmes récurrents chez Cattelan. L'une de ses dernières installations datant de 2008, *All*, incarne bien, pour finir, ce procédé de l'ironie. En effet, le détournement ironique prend chez Maurizio Cattelan de multiples formes pour s'incarner ici dans un somptueux clin d'œil à l'histoire de l'art au travers d'un matériau noble et ancien, traditionnellement utilisé dans les sculptures et édifices religieux, le marbre blanc de Carrare, que Giuseppe Sanmartino a immortalisé à Naples avec la sculpture du Christ voilé¹⁰. *All* représente neuf linces, posés à même le sol, recouvrant des corps dont on ne sait rien, rappelant les cadavres non identifiés auxquels le visiteur semble rendre hommage. *Requiem* étrangement triste et emprunt d'une grande beauté plastique, cette œuvre invite au silence et en appelle à des régimes de sens non usuels chez l'artiste : solennité, recueillement, spiritualité... , comme si une fois sacrée, l'ironie finissait par perdre sa puissance évocatrice... ←

Magali UHL est professeure de sociologie à l'UQAM et chercheuse à l'Institut d'Esthétique des Arts et Technologies, UMR CNRS/Paris I.

effect, no one, not even His Holiness, can foresee every natural catastrophe or other cosmic caprice.

In October of 2004, in the chapel of the École des Beaux-arts in Paris — which, unusually enough, contains a necropolis in which numerous saints and heroes rest in Renaissance mausolea sculpted by renowned artists—the artist had a coffin installed containing a wax figure of a young John F. Kennedy. It was an ironic reactivation of an impossible mourning. But—the man of destiny was bare foot, and with this detail, the artist desacralized the untouchable icon that Kennedy is meant to embody in the collective unconscious. This metaphor of canonization evokes the modern era's idolatry of sports personalities, models and other celebrities by updating history with Musée Grévin-style waxworks.

ALL, THE SACRED OVERTAKES IRONY

Other works dealing with the sacred could have been considered here, notably those touching on death and suicide, recurrent themes for Cattelan. One of his most recent installations, dating from 2008, *All*, embodies this use of irony well as an ending. The ironic twist takes multiple forms in Maurizio Cattelan's work and here it becomes a sumptuous wink at the history of art, with white Carrara marble, a material traditionally used in sculpture and religious buildings, and that Giuseppe Sanmartino immortalized in Naples with his sculpture of the veiled Christ.¹⁰ *All* depicts nine shrouds, resting on the ground and covering “bodies” that call to mind unidentified cadavers to whom the visitor is paying his or her respects. This work is a strangely sad requiem, imbued with great visual and plastic beauty, and invites one to remain silent while calling on states of awareness that are unusual for this artist: solemnity, contemplation, spirituality... as if for one sacred occasion, the irony ends up losing its evocative power... ←

Translated by Peter DUBE

Magali UHL is a professor of sociology at UQAM and a researcher at the Institut d'Esthétique des Arts et Technologies, UMR CNRS/Paris I.

NOTES

1. Interview de Maurizio Cattelan par Jean-Yves Jouannais et Christophe Kihm, « Les *Witz* de Maurizio Cattelan », in *Art Press*, n° 265, février 2001, p. 20 / Interview with Maurizio Cattelan by Jean-Yves Jouannais and Christophe Kihm, “Les *Witz* de Maurizio Cattelan”, in *Art Press*, no. 265, Feb. 2001, p. 20.
2. Voir notamment sur l'artiste : Maurizio Cattelan, New York, Phaidon, 2003 ; Francesco Bonami (dir.), *Maurizio Cattelan*, Paris, Hazan, 2007 et aussi Claire Jacquet, « Gianni Motti et Maurizio Cattelan. Le pirate et le corsaire », in *Art Press* 2, n° 3, nov.-janv. 2006/2007, p. 78-92 / For more information on the artist, refer to: Maurizio Cattelan, New York, Phaidon, 2003; Francesco Bonami (ed.), *Maurizio Cattelan*, Paris, Hazan, 2007; and Claire Jacquet, “Gianni Motti et Maurizio Cattelan. Le pirate et le corsaire”, in *Art Press* 2, no. 3, November–January, 2006/07, p. 78-92.
3. The Rothko Chapel a été édifée à Houston dans l'État du Texas en 1971. Elle est encore aujourd'hui la référence incontournable pour les artistes ou les architectes qui se lancent dans la construction d'un espace interreligieux / The Rothko Chapel was built in Houston, Texas in 1971. To this day, it remains a reference point for artists and architects undertaking the construction of interfaith spaces.
4. Voir/See Danielle Hervieu-Léger, *Le Pèlerin et le converti. La religion en mouvement*, Paris, Flammarion, 1999.
5. Voir/See Magali Uhl, « L'art contemporain, la mort, le sacré. Esquisse d'une typologie », in Conte R. et Laval-Jeantet M., *Du sacré dans l'art actuel ?*, Paris, Méridiens Klincksieck, 2008, p. 17-30.
6. Sur ce sujet, voir le numéro spécial, « Cynisme et art contemporain », in *Art Press* 2, n° 3, nov.-janv. 2006/2007, et particulièrement l'article de Jean-Pierre Cometti, « Socrate devenu fou », dans lequel le philosophe caractérise différentes formes de cynisme, dont celui « qui se dessine dans les arcanes du pouvoir, celui du Prince et de ses courtisans [qui] s'étend sur ce qu'il glorifie, autant que sur ce qu'il rejette », p. 13 et 15 / For more on this subject see the special issue on “Cynisme et art contemporain,” *Art Press* 2, no. 3, Nov-Jan. 2006/07, particularly the article by Jean-Pierre Cometti, “Socrate devenu fou” in which the philosopher characterizes different forms of cynicism including that “which takes shape in the arcana of power, that of the Prince and his courtisans (which) extends to what it glorifies, as well as to what it rejects,” p. 13, 15. (Translation mine).
7. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979 / Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1984.
8. Il s'agit de onze aquarelles de Hitler peintes durant la Première Guerre mondiale représentant des paysages sinistres et des villes détruites, que Jake et Dinos Chapman ont « customisés » de façon opportuniste en y ajoutant des arcs-en-ciel et des empreintes colorées. La série a été achetée dès l'ouverture de l'édition 2008 de la FIAC à Paris pour 815 000 euros... / I am referring to eleven watercolours by Hitler painted during the First World War and depicting flooded landscapes and destroyed cities that Jake and Dinos Chapman opportunistically “customized” by adding rainbows and coloured marks. The series was bought for 815,000 Euros at the opening of the 2008 FIAC in Paris...
9. Une interprétation complémentaire pourrait voir également dans cet *Ave Maria*, non plus la prière, mais l'illustre chapitre de l'Annonciation à la Vierge, maintes fois reproduit dans l'histoire des représentations artistiques (Le Caravage, Titien, De Vinci, Botticelli...). Cette salutation sereine de l'archange Gabriel à Marie serait alors rapprochée, assez trivialement, du signe de reconnaissance hitlérien / A complementary interpretation might equally find in *Ave Maria*, not the prayer, but the illustrious Annunciation to the Virgin, reproduced countless times in the history of artistic representation (Caravaggio, Titian, Leonardo, Botticelli...). This serene salutation of archangel Gabriel to Mary would thus be linked, rather trivially, with the fascist salute.
10. Giuseppe Sanmartino, *Le Christ voilé*, 1753, chapelle Sansevero, Naples / Giuseppe Sanmartino, *The Veiled Christ*, 1753, Sansevero Chapel, Naples.