

Memento Mori / Bone Again

Edith Roy, M.A.

Volume 23, Number 2, Spring 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1007595ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1007595ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

1916-0976 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Roy, E. (2011). Review of [*Memento Mori / Bone Again*]. *Frontières*, 23(2), 69–72.
<https://doi.org/10.7202/1007595ar>

MEMENTO MORI/ BONE AGAIN

GALERIE ART MÛR

MEMENTO MORI/BONE AGAIN

À ÉTÉ PRÉSENTÉE DU 12 MARS AU 23 AVRIL 2011

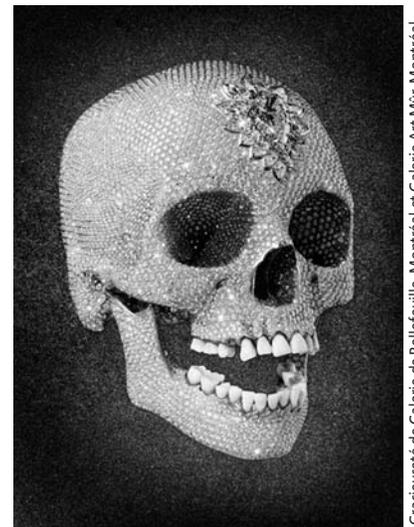
<<http://www.artmur.com/francais/expositions/passees2011.htm>>.

Edith Roy, M.A.,

professeure en histoire de l'art, Cégep Marie-Victorin.

La mort est-elle encore taboue ? On ne pourrait faire fi de la récurrence du thème dans de nombreuses productions. Sur nos écrans, vampires et fantômes cohabitent avec le mortel, devenant les protagonistes d'un dialogue entre le monde des morts et celui des vivants. Le ton parfois humoristique pourrait même, dans quelques cas, suggérer une certaine aisance à son égard. Autrement, les scènes de crime et les morgues deviennent le décor où le survivant se manifeste et cherche à élucider les causes d'un décès. Du côté des arts visuels, les expositions sur le cadavre, les Vanités et sur le corps mutilé, modifié ou inerte abondent¹. Les corpus de l'art classique sont souvent présentés comme une occasion de revisiter notre rapport à la mort alors qu'ailleurs, les œuvres actuelles offrent leur interprétation sur le sujet. Si le silence traduit habituellement l'omniprésence du tabou, force est d'entendre le bourdonnement produit par maintes formes d'expression autour de ce thème. Le crâne revient effectivement en force comme l'indiquait l'exposition hautement pertinente *Memento Mori/Bone Again* qui était récemment présentée à la galerie Art Mûr, à Montréal². Les œuvres de plus d'une quinzaine d'artistes locaux et internationaux sillonnaient les avenues périphériques à la mort. Par exemple, les allusions à la notion de trace étaient présentes par le travail réalisé à partir d'ossements, seule trace tangible du passage de la mort.

Il va sans dire que représenter celle-ci est impossible. Puisque nous ne savons rien des univers éventuels où elle nous entraîne, nous sommes contraints d'envisager son aspect insaisissable. La mort signifiant le non-être, la pensée qui veut la réfléchir glisse inlassablement autour de celle-ci : « [Elle] a beau reprendre son élan pour tenter de faire de la mort un objet, elle ne parvient pas à l'enserrer [...] » (Jankélévitch, 1977, p. 41). Dans cette mesure, la représentation du crâne ou du fragment d'un squelette devenait le point commun des œuvres qui, toutefois, renvoyaient à des réflexions variées. L'artiste états-unien Al Farrow émettait un commentaire critique en liant l'institution religieuse à la guerre. Son œuvre *Humerus of Santo Guerro* (p. 70) est saisissante. Ici, un réel



Damien Hirst, *For the Love of God, Laugh*, (détail) 2007, sérigraphie avec glacis et poussière de diamant sur papier, 100 x 75 cm.

Gracieuseté de Galerie de Bellefeuille, Montréal et Galerie Art Mûr, Montréal.

ossement prend place dans une structure adoptant la forme d'une chapelle, version miniaturisée. Le dôme affiche la croix catholique alors que la partie inférieure, sur laquelle s'appuie l'os, est construite de munitions. La *Vanité de jeux vidéo* de Julien Boily (p. 4) nous fait, quant à elle, constater la désuétude de jeux vidéo tel le Nintendo qui a pourtant marqué toute une génération à une époque récente. Troublants, les personnages sculptés de Jean-Robert Drouillard, identifiés selon leur statut au sein d'un clan familial (*Le Père, La Mère et L'Enfant* et *L'Adolescent*, p. 60 et p. 61) sont coiffés d'un crâne d'ours, énonçant la part éminemment animale de l'humain. L'exposition regorgeant de propositions, nous nous attarderons à quelques œuvres qui semblent fournir des indices sur notre rapport à la mort tout en s'appropriant une certaine tradition iconographique investissant le sujet.

Bien que discrète en raison de ses dimensions, l'œuvre *The Visitation of the Mannequin* de l'artiste canadienne Spring Hurlbut (p. 6) explore avec éloquence la conscience de la finitude. En collaboration avec Mike Robinson et issue d'une série de trois daguerréotypes, un même personnage, soit une poupée dont le regard et l'attitude semblent humains, agit en tant qu'admoniteur. En effet, la jeune fille dirige son regard vers l'observateur, ce qui le met dans une position bien étrange, comme si elle voulait communiquer avec lui. Elle tient d'une main un cadre pourvu d'une petite photographie d'un personnage qui pourrait être elle-même alors que son autre main est ramenée vers elle. En transparence, un squelette indique la présence fantomatique de La Mort et complète ainsi un procédé iconographique dont le rôle est similaire à celui de la Vanité, sur laquelle nous reviendrons, puisqu'il sollicite une réflexion sur le destin commun à tous, voire sur notre propre mort.

Il faut noter que le daguerréotype est l'une des premières techniques photographiques. En ce sens, le choix de l'investir ne pourrait servir qu'à des fins esthétiques. Le médium, comme la composition de l'œuvre, renvoie à la tradition photographique, qui, dès ses débuts, s'employait à préserver le souvenir de jeunes bambins défunts (voir Robin, 1995). Ils étaient placés sur un lit ou entourés des membres survivants de la famille à la manière de l'illustration que pointe le personnage dans l'œuvre d'Hurlbut. Ce type de portrait provenant de l'époque victorienne avait l'avantage d'une économie par rapport au temps de pose requis par les exigences du portrait peint, mais aussi parce qu'il en coûtait moins. Pour un moment, le défunt était retenu temporairement afin de fixer son état sur le support photographique. Le souvenir donné par cette image avouait la disparition de l'être cher. Pour la plupart de nos contemporains, cette coutume paraît circonscrite et justifiée par les mœurs d'une époque révolue³. Il est donc pertinent de noter comment les paramètres actuels encadrant le rapport entretenu avec le mort reflètent sa quasi-disparition dans nos rites, alors que, parallèlement, il en est question dans plusieurs œuvres artistiques ou cinématographiques. Que ce soit par la durée pour le moins succincte du contact établi avec le mort entre le moment de son décès et le déroulement des divers rites qui permettent sa proximité temporaire⁴ ou par le traitement d'aseptisation qu'on lui impose et qui est délégué à l'entreprise funéraire, le corps mort embarrasse. Privé de vie, le corps du défunt nous semble du coup potentiellement inutile, peut-être parce qu'il cadre mal avec les activités quotidiennes d'une société axée sur la rentabilité et sur l'accumulation (de biens, d'expériences, etc.). Dorénavant, le souvenir que nous voulons garder du mort est plutôt son portrait alors qu'il était vivant et, idéalement, dans un moment qui semble heureux.

Cette œuvre d'Hurlbut se présentant comme une véritable mise en abîme du médium photographique révèle également et autrement une double métaphore mortuaire en raison de l'état



Al Farrow, *Humerus of Santo Guerro*, 2011, munitions, fusils, verre, plombs, acier, ossements, papier, ficelle, 72 x 33 x 33 cm.

ambigu du personnage (il semble en vie, mais sa condition de poupée l'en empêche pourtant), **mais surtout parce que le support photographique l'a contraint à une immobilité irréversible.** L'acte photographique, tel que le définissait si justement Roland Barthes, met à mort, si nous pouvons le dire ainsi, le sujet photographié en le figeant à jamais dans un moment précis et disparu, le rendant dès lors irrécupérable. Face au sujet portraituré, ce changement de statut prescrit par la photographie rappelle sa fonction liée à l'identité. Depuis son apparition, elle est destinée à l'identification alors qu'on a voulu lui associer une vertu liée à l'objectivité, comme si la photographie était exempte de mise en scène. Ainsi, le genre du portrait, qui était jusque-là investi par la peinture, sera récupéré par la photographie, et ce, que ce soit pour répondre à des visées ethnologiques, judiciaires ou relationnelles. De son propre chef, du portrait-carte en vogue à la fin du XIX^e siècle jusqu'aux autoportraits diffusés, entre autres, par le phénomène actuel qu'est Facebook, l'individu s'affiche et s'affirme. Or, ce que la mort vient justement menacer, c'est précisément notre individualité, pierre angulaire de premier ordre de notre société actuelle...

Mais la mort n'a rien à faire de notre individualité; elle nous anéantit. C'est, entre autres, ce à quoi nous confronte l'œuvre

vidéo *The Anti-Portraits* (p. 49 et 51). Deux écrans juxtaposés montrent chacun le portrait d'un des deux artistes créateurs de cette proposition et qui sont, en réalité, un couple travaillant ensemble. À gauche, on voit Nicholas Pye et, à droite, Sheila Pye. Lentement, un crâne apparaît en transparence sur leur visage jusqu'à ce qu'il efface leurs traits. Leur visage devient noir. Il disparaît dans l'anonymat. Le fait que chacun fixe la caméra nous force encore ici à établir un contact direct avec eux et, du coup, à réfléchir à notre propre sort. Cette disparition éventuelle nous offense car elle admet hausser les épaules face aux efforts déployés pour la construction de notre identité et, de surcroît, face à notre désir d'une reconnaissance. Comme l'écrivait l'anthropologue Louis-Vincent Thomas, « c'est au moment où je prends conscience de ma finitude que chaque instant de ma vie se charge de tout le poids de mon destin. Chacun de mes actes s'y inscrit comme une pièce nouvelle d'une édification irréversible qui se poursuit tout au long de l'épopée de mon existence [...] » (Thomas, 1978, p. 24). Toujours selon Thomas, les dynamiques politiques et sociétales pourraient être perçues comme étant conditionnées par l'angoisse que suscite la mort. Autrement dit, face au chaos qu'elle introduit, nous ripostons en instaurant des structures organisationnelles qui, souhaitons-nous, encadreront le désordre qu'elle provoque. Il va sans dire que cette angoisse provoquée par la mort et son pendant qui se transpose en une propension pour la création doivent être compris comme étant omniprésents et non pas vécus de façon consciente dans le quotidien de chacun. Toujours est-il que cette menace de la disparition de l'individualité ne pourrait être escamotée alors qu'elle semble encore plus évidente depuis le doute instauré par l'effritement de l'institution religieuse dominante ou plutôt, en conséquence, depuis l'ouverture donnée face aux différentes croyances eschatologiques. Autrement dit, la notion de survie par-delà la mort semble fragilisée. Ce serait peut-être en partie ce qui expliquerait l'essor de ce que nomme et expose Luce Des Aulniers alors qu'elle traite du « vitalisme ». Le temps vécu par l'individu devient le seul barème à partir duquel la vie, dans toute sa complexité et son histoire, sont comprises (Des Aulniers, 2009, p. 102-103). Ainsi, l'existence est perçue à partir de la vie personnelle et des définitions individuelles, voire individualistes, de la qualité de la vie. C'est ainsi qu'une urgence d'enrichir la vie quotidienne jusqu'à en saturer les accomplissements est valorisée alors que l'identité se bâtit par un principe d'accumulation d'expériences professionnelles, de biens matériels, bref par l'addition de capitaux de tout ordre.

Bien que foncièrement humain, tout effort fourni pour tenter de repousser l'avènement de la mort échappe, bien malgré nous et en vain, à notre contrôle. Elle adviendra tout de même. « Souviens-toi que tu vas mourir » indique le *memento mori*, cité dans le titre de l'exposition. Il faut, en effet, nous le rappeler car la mort nous semble toujours extérieure; elle n'arrive qu'aux autres. Ainsi, à travers le temps, de nombreux types de représentations répondaient à un besoin de signifier son passage. Par ailleurs, sa relation à la mort, l'image l'entretient donc depuis fort longtemps. Cette indissociabilité est clairement établie si nous nous fions aux racines étymologiques du mot « image », lesquelles, selon Régis Debray, proviennent du mot latin *imago*. Les *imagos* désignent les masques en cire moulés directement sur le visage des morts. Datant de la Rome antique, ils étaient portés sur le visage des proches du défunt lors d'une cérémonie mortuaire (Debray, 1992, p. 19). Ces portraits assuraient au mort le prolongement de son existence auprès des ancêtres. De ce fait, non seulement l'affiliation avec la mort y est-elle confirmée, la notion de survivance s'y trouve également intrinsèquement jointe. Faire image, c'est laisser sa trace. Faire image, c'est aussi témoigner de sa disparition éventuelle.

Des diverses traditions liées à la production artistique dont le thème central est la mort, la Vanité est le genre à l'honneur dans l'exposition *Memento Mori / Bone Again*. Celle-ci avait pris un essor considérable au XVII^e siècle entre autres, dans les Flandres, l'Espagne et la France où la Contre-Réforme avait relancé la dévotion à la religion. En effet, les Vanités sont issues de l'éthique ordonnée par les croyances catholiques et font office d'une mise en garde, évoquant du coup la responsabilité de ses pratiquants. Le corps mort laisse place au crâne blanc et propre, effaçant le processus de putréfaction auquel il a été soumis, permettant alors d'adoucir l'horreur que peut provoquer le cadavre entier. La composition dotée de teintes et d'un éclairage sobres favorisent plutôt la réflexion sur la destinée de l'homme que celui-ci pourra en partie prendre en charge; par le rappel de son destin, il pourra à tout le moins décider du tracé qu'il effectuera vers la mort. C'est ainsi que son regard sera attiré par les attributs qui occupent sa vie quotidienne. Autour du crâne, livres, instruments de science, bijoux, objets de collection, fleurs sur le point de faner, sablier, et bougies symbolisent la brièveté de la vie et la relativité de la connaissance et des biens matériels.

Ici, dans les productions actuelles présentées, la Vanité met en évidence le crâne, mais le traitement diffère. Souvent montré seul, il est pailleté, mis en valeur par sa brillance. Orné tel un bijou, il se proclame vaniteusement, ne renvoyant qu'à lui-même. Parmi quelques exemples, l'artiste allemand Christoph Steinmeyer



Christoph Steinmeyer, *Disco Inferno*, 2002, miroir, composantes mécaniques, 18 x 20 x 15 cm.

Gracieuseté de Galerie Michael Janssen, Berlin, et Galerie Art Mür, Montréal.

propose une œuvre issue de la série *Disco Inferno* (p. 71) amorcée en 2001. Suspendue à une chaîne, un lent mouvement fait tourner la forme d'un crâne recouvert de petits morceaux de miroir. L'objet est disposé à la manière d'une boule disco dont les scintillements sont associés à une ambiance de fête. Dans le cas-ci, les miroirs ne reflètent donc pas notre propre image. C'est le crâne éclatant qui plane dans une allure séduisante et attrayante, évoquant du coup la menace de la mort, implacable bien qu'elle revête les appareils du divertissement. Cette allégation ostentatoire est poussée d'un cran avec les œuvres expressément kitsch de Laura Kikauka (p. 54 et 57). Parfois déposé sur un tourne-disque décoré de perles et de pierres de plastique ou montré seul, le crâne est étalé dans un excès décoratif. La réflexion sur la fugacité de la vie et le passage du temps, essentielle dans la Vanité classique, disparaît au profit d'un éclairage éclatant sur le signe lui-même. Le crâne devient objet ornemental, contraint à une logique autoréférentielle. Ces œuvres sont tout à fait représentatives de la démarche artistique de Kikauka dans la mesure où le clinquant y est investi à partir d'une surabondance d'objets provenant de la culture populaire, de façon à la faire volontairement osciller vers les limites du mauvais goût et du cynisme, thèmes en vogue dans l'art actuel. Il faut aussi prendre en considération que cette série fait référence à l'œuvre controversée de Damien Hirst, *For the Love of God* (2007) (p. 69). Un véritable crâne recouvert de platine et incrusté de 8601 diamants en fait l'œuvre la plus dispendieuse vendue sur le marché de l'art. Une œuvre écho était présente dans l'exposition. La sérigraphie montrait le crâne sur un fond de poussières de diamant. Si l'œuvre peut être perçue comme une réflexion sur le destin humain, il faut d'abord y voir un commentaire sur le marché et le monde de l'art dont le fonctionnement est en partie construit par des facteurs pécuniaires. Ainsi, sur fond critique ou adhérent d'un mode de vie basé sur le clinquant, les stratégies formelles de la Vanité contemporaine se font moins sobres qu'autrefois, à l'image d'une société qui s'exprime différemment, bien que ses fondements demeurent.

Nous pourrions croire que si tant de productions artistiques traitent de la mort, parfois avec humour, cynisme ou dérision, c'est pour la dédramatiser. Il est aussi probable que ce retour d'intérêt pour le sujet trahit un besoin de discours face à elle. Si nous tentons de l'appriivoiser, c'est dire comment elle serait redoutable. C'est précisément ce qui en fait un tabou. Ce dernier se définit par un « interdit d'origine sociale qui frappe un être, un objet ou un acte en raison du caractère sacré ou impur qu'on lui attribue » (*Petit Larousse illustré*, 2003, p. 986). Selon Edgar Morin, l'impureté de la mort, de l'inorganisé, de l'indifférenciation qu'elle convoie menace de nous contaminer car « [...] elle est ressentie comme contagieuse » (Morin, 1976, p. 37). En lui octroyant un statut de tabou, en l'évitant, nous serions du coup comme magiquement protégés de son pouvoir destructeur. Et ce qui devient alors tabou, c'est non seulement la mort comme telle, mais à la fois son caractère déstabilisateur pour l'entendement. La mort étant partout, ce que dit implicitement son tabou, c'est sa furtivité, son insaisissabilité. Il admet dès lors une forme d'exigence de soumission à l'invisibilité et à la visibilité, même relative, de la mort. L'existence même du tabou avoue que l'humain ne peut tout expliquer et tout prévoir. Il indique une confrontation avec l'inconnu et accuse la complexité des impacts psychologiques à son égard. Ainsi, refuser la nécessité du tabou de la mort, c'est potentiellement la dénier et rejeter la force désorgani-

satrice et son corollaire, la réorganisation, la refondation qu'elle requiert, encore et toujours. Dans cette mesure, la panoplie de créations la concernant pourrait plutôt être perçue comme une volonté de laisser une trace matérielle, comme si pour déjouer l'immatérialité de la mort, il nous fallait agir en son contraire. Représenter ou réfléchir celle-ci à travers toutes choses pouvant s'offrir comme ancrages nous permettrait peut-être de négocier avec son caractère obstinément fuyant. Le recours au motif du crâne témoigne potentiellement d'une aspiration à parler de la mort, à modeler et à signifier les subtilités émotives déclenchées par son avènement pour parvenir à organiser et à circonvenir ses dangers potentiels. Pour un moment, nous faisons comme si le néant, attrapé au filet, devenait tangible. C'est ainsi que comme l'affirmait Hannah Arendt au sujet des objets d'art, ils se révèlent encore et toujours comme « la patrie non mortelle d'êtres mortels » (Arendt, 1983, p. 223).

Bibliographie

- ARENDE, H. (1983). *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Pocket Agora ».
- DEBRAY, R. (1992). *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard.
- DES AULNIERS, L. (2009). *La fascination. Nouveau désir d'éternité*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Santé et société ».
- PETIT LAROUSSE ILLUSTRÉ (2003). Philippe MERLET (dir.), Paris, Larousse.
- MORIN, E. (1976). *L'homme et la mort*, Paris, Éditions du Seuil.
- ROBIN, J. (1995). *Secure the Shadow. Death and Photography in America*, Massachusetts, MIT Press.
- THOMAS, L.V. (1978). *Mort et pouvoir*, Paris, Payot.
- JANKÉLÉVITCH, V. (1977). *La mort*, Paris, Flammarion.

Notes

1. Nous ne répertorions pas l'ensemble des expositions traitant de près ou de loin de la mort au cours des dernières années, mais nous mentionnons quelques exemples afin de souligner leur forte présence : *Andrés Serrano: la morgue* [21 octobre 1994 au 8 janvier 1995], commissaire : Réal Lussier, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, Canada; *Apocalypse: Beauty and Horror in Contemporary Art* [23 septembre au 15 décembre 2000], commissaire : Norman Rosenthal, Royal Academy of Art, Londres, Angleterre; *Faking Death: Canadian Art Photography and Canadian Imagination* [6 janvier au 4 février 2006], Jack Shainman Gallery, New York, États-Unis; *Six Feet Under: Autopsy of Our Relationship to the Dead* [2 novembre 2006 au 21 janvier 2007], commissaire : Bernhard Fibicher, Musée des beaux-arts de Berne, Berne, Suisse; *C'est la vie, Vanités de Caravage à Damien Hirst* [3 février au 28 juin 2010], commissaire : Patrizia Nitti, Musée Maillol, Paris, France; *Crime et Châtiment* [16 mars au 27 juin 2010], commissaire : Jean Clair, Musée d'Orsay, Paris, France.
2. L'exposition *Memento Mori / Bone Again* était présentée à la galerie Art Mûr du 12 mars au 23 avril 2011, <<http://www.artmur.com/francais/expositions/passees2011.htm>>.
3. À cet égard, la production d'artistes tels Rudolph Schaefer, Joël-Peter Witkin ou Andres Serrano avec la série *The Morgue* (1991), mise explicitement sur le malaise ressenti à la vue du cadavre d'autant plus qu'avec eux, il est parfois anonyme et, de ce fait, ne montre que le corps appelé à disparaître. Par ailleurs, aucune œuvre de l'exposition *Memento Mori / Bone Again* ne proposait une confrontation directe avec le cadavre, bien que celle-ci aurait été évidemment protégée par un rapport de distanciation entre l'œuvre et le regardeur, le médium utilisé délimitant l'espace de chacun. Ce choix permet de rendre compte d'une réflexion plus libre sur notre rapport à la mort.
4. Par exemple, laver le mort, le maquiller, l'habiller, etc.