

« rendre hommage à ces ‘morts’ » – L’église comme lieu d’exposition pour la photographie

Cet article s’intéresse aux liens qui existent entre trois phénomènes caractéristiques pour l’intégration de la photographie dans le champ culturel français au cours des années 1970 et 1980 : l’inscription de la photographie dans le contexte artistique, l’utilisation de lieux de culte comme lieu d’exposition et le émergence d’un discours sur ce que Philippe Ariès a appelé « l’attitude devant la mort »¹. Dans un premier temps, je présenterai l’installation *Monuments, Leçons de ténèbres* que Christian Boltanski a réalisé en 1986 à la chapelle Saint-Louis de l’hôpital de la Salpêtrière à Paris. Suivent quelques réflexions sur les conditions (historiques, anthropologiques et philosophiques) qui forment la trame culturelle pour une constellation discursive réunissant les trois éléments fondamentaux que sont : la photographie comme médium, la mort comme condition humaine et l’église comme lieu de culte.

Comme le souligne Boltanski lui-même, l’installation *Monuments, Leçons de ténèbres* constitue un tournant décisif dans son œuvre : « tout s’est vraiment fabriqué à la Salpêtrière en 1986, avec ‘Leçons de Ténèbres’. [...] Avant, je ne savais pas installer des expositions, [...] brusquement, tous mes trucs, toutes mes théories sont nées. » Et il continue : « Tout ce que je fais aujourd’hui, je l’ai compris à ce moment-là. La relation directe avec la religion, avec la judaïcité, avec la mort. »² Il n’est pas sans importance de savoir que cette relation avec la mort est très intime : deux ans auparavant, le père de Boltanski est décédé à l’hôpital de la Salpêtrière et ses funérailles ont été commémorées à la chapelle où, comme le Père Gilles Annequin le confirme, « les offices consacrent un temps important à la commémoration et à la citation des défunts au sein de l’hôpital. »³

Une partie du titre – *Leçons de ténèbre* – se réfère à des figurines en cuivre fixées sur des petites poutrelles en fer au bout desquelles se trouve une bougie. Ainsi ces minuscules créatures se trouvaient entre le mur et la bougie dont la lumière vacillante projetait sur la surface la silhouette tremblante. Or, dans l’*Introduction à la haute école de la peinture* (1652) de Samuel van Hoogstraten on trouve une estampe qui illustre la leçon de jeux d’ombres ayant

¹ Philippe Ariès, *Images de l’homme devant la mort*, Paris (Seuil), 1983.

² Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, Paris (Seuil, Fiction & Cie), 2007, pp. 128–129.

³ Cette information est due à un entretien que Marie Debatty a mené avec Gilles Annequin dans le cadre de son mémoire « Les installations de Christian Boltanski dans les lieux de culte », réalisé sous ma direction en 2007 à l’Université catholique de Louvain (voir p. 29).

pour but « de comprendre vraiment le cerne des ombres nocturnes et les rayons de la lumière ». ⁴ Dans ce sens, les figurines de Boltanski s'insèrent dans une longue tradition de la peinture qui trouve son origine dans le mythe fondateur du portrait selon lequel la jeune corinthienne, fille du potier Dibutade, aurait dessiné à la lueur d'une lanterne l'ombre de son amant sur un mur. D'autre part, l'agrandissement des ombres provoque une déformation inquiétante. En tant qu'« origine sombre de toute représentation », l'ombre s'avère être la preuve de la présence d'un corps qui en est l'origine, autant qu'elle engendre un « effet démoniaque » par sa déformation et son agrandissement. Comme le constate Victor Stoichita dans son livre *Brève histoire de l'ombre*, l'ombre détachée du corps se transforme en spectre, elle devient symbole de la mort. ⁵ Dans l'œuvre de Boltanski, cet aspect surnaturel est renforcé par les figurines sinistres qui peuplent le mur en tant qu'ombres. Des squelettes, des crânes et des créatures fantastiques se réunissent afin de constituer un théâtre magique dans la tradition de la danse macabre. Les connotations religieuses du *memento mori* et du motif de la vanité se trouvent d'une part dans les figures elles-mêmes et dans le titre, *Leçons de ténèbres*, qui fait allusion aux *Lamentations* de Jérémie, traditionnellement jouées durant la semaine précédant Pâques. D'autre part, Boltanski joue avec l'environnement culturel en confrontant ses figurines à la fonction du mobilier liturgique et aux conditions posées par l'édifice religieux en tant qu'architecture. En effet, parmi les ombres il n'y a qu'un seul ange. Entouré d'une auréole de lumière, il se précipite, une lance dans la main, sur un confessionnal. Reliée ainsi au lieu de la confession des péchés, l'ombre de l'ange évoque des associations sinistres – songeons à la chute de l'ange, à l'ange de la vengeance ou bien à l'ange de la mort. De telles associations sont encore amplifiées par le fait que l'ange n'apparaissait qu'au crépuscule, l'éclairage ambiant de la chapelle étant trop fort avant le coucher du soleil.

Cependant, ce théâtre magique des ombres n'est qu'un prélude à la grande thématique de cette installation, la dialectique entre la vie et la mort qui s'exprime psychiquement dans la dialectique entre la mémoire et l'oubli, et physiquement dans celle entre la présence et l'absence. Au centre de cette réflexion artistique se trouve la photographie. Jusqu'à maintenant nous avons situé les ombres dans la tradition de la peinture. Pourtant, l'ombre est étroitement liée à l'histoire, à l'esthétique et à la théorie de la photographie. Historiquement, la grande mode des profils, qui apparaît au cours du 18^e siècle, précède de très près l'invention de la photographie. Esthétiquement, la qualité formelle d'une photographie est traditionnellement définie par la répartition de l'image en zones d'ombre et de lumière. Enfin,

⁴ Samuel van Hoogstraten, *Introduction à la haute école de l'art de peinture*, traduit et commenté par Jan Blanc, Genève (Droz), 2006, p. 400. L'illustration en question se trouve à la page 399.

⁵ Victor Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Genève (Droz), 2000.

les mêmes qualités d'indice sont attribuées à l'ombre et à la photographie – c'est-à-dire qu'on suppose un rapport de causalité entre l'objet et sa représentation.⁶ J'y reviendrai. En effet, un des premiers commentaires par rapport à l'œuvre de la Salpêtrière souligne le caractère photographique des ombres. Dans son article « Ombres et lumières » publié dans *art press* en octobre 1986, Didier Semin constate : « L'ombre porte la mort avec elle, peut-être d'abord parce que la silhouette est le 'degré zéro' de la ressemblance, celle que seul le contour emporte et qui nous fait mourir dans l'image : les silhouettes de la place du tertre ont cette étrangeté des masques mortuaires et de certaines photographies : c'est un portrait [...] exact mais aussi dépourvu d'information [...]. »⁷

Dans cette perspective, les ombres préparent le terrain pour l'entrée en scène de la photographie sous forme de portraits d'enfants. Quelques-uns de ces portraits proviennent d'une photographie de la classe de Boltanski de 1951, quand il avait sept ans. Après avoir rephotographié quelques visages, l'artiste les a agrandis et placés individuellement dans des cadres en fer. Ces tableaux composent des configurations symétriques en alternant avec des images monochromes – des reproductions des papiers de Noël. Remontant à une série que l'artiste a commencée en 1984 sous le titre « Monuments », ces constructions sont illuminées par des ampoules électriques. D'autres portraits réalisés selon le même principe (élèves d'une école à Dijon) couvraient le mur, comme les ex-voto dans un sanctuaire. Chacun éclairé par une ou plusieurs ampoules, ils composaient un réseau fantastique tenu par les câbles électriques qui reliaient les ampoules aux prises. L'exemple des « Monuments » nous montre bien de quelle manière Boltanski multiplie les liens entre les images et le lieu de présentation, afin de susciter une réflexion à plusieurs niveaux sur le rapport entre la mémoire et la mort. En fait, Boltanski arrache les individus à un environnement naturel (la cour d'école), à leur identité sociale (comme membre d'une classe) et à leur temporalité (les éléments qui pourraient indiquer le temps sont supprimés : vêtements, dates, textes, noms). Il les jette dans l'anonymat absolu, ce qui équivaut, selon l'artiste, à la mort. Boltanski a remarqué que « de tous ces enfants, parmi lesquels je me trouvais et, très probablement, dont l'une des filles devait être celle que j'aimais, je ne me souvenais du nom d'aucun, je ne reconnaissais rien de plus que les visages sur la photographie. On aurait dit qu'ils avaient disparu de ma mémoire. On aurait dit que cette période était morte, puisqu'à présent, ces enfants devaient être des adultes dont je ne sais plus rien aujourd'hui. C'est pour cette raison que j'ai ressenti le besoin de rendre hommage à ces 'morts', qui, sur l'image, se ressemblent tous plus ou moins, comme

⁶ Dans son ouvrage *L'acte photographique* Philippe Dubois consacre un chapitre entier à cette question. Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Bruxelles (Éditions Labor), 1983.

⁷ Didier Semin, « Ombres et lumières », in *art press*, octobre 1986, p. 34.

des cadavres. »⁸ Comme des cadavres qu'il faut enterrer, pourrait-on ajouter. Cette association funéraire se manifeste dans le fait que ces monuments photographiques côtoient des tombeaux sculptés. La décontextualisation et l'isolation de l'image photographique transforment le camarade de classe en personnage quelconque ; grâce à la forme d'autel des monuments et grâce au lieu de présentation, le portrait anonyme se transforme en image de saint. Finalement, la métamorphose en monument funéraire souligne encore une fois la mortalité et de l'individu et de l'image en créant une tension entre la longue tradition culturelle du tombeau sculpté et le monument funéraire fugitif, profane et anonyme de Boltanski.

Véritable rhétorique visuelle de la mort et du sacré, l'installation de Boltanski est, de toute évidence, ancrée dans une constellation discursive qui s'est formée en France au cours des années 1970 et au début des années 1980 et qui se construit à partir des quatre paradigmes suivants : l'envahissement des lieux de culte par l'art contemporain ; la tradition funéraire de la photographie, la transformation de la photographie en *thanatographie* (Philippe Dubois) dans le discours théorique ; la découverte de la mort par les discours publics et savants.

L'envahissement des lieux de culte par l'art contemporain

A partir des années 1970/1980, on constate une véritable invasion des lieux de culte par des œuvres d'art actuel. D'une part, des lieux désaffectés sont re-utilisés comme centres culturels, d'autre part, de nombreux lieux de culte affectés accueillent des expositions temporaires⁹ ; l'un des exemples les plus connus est justement la chapelle Saint-Louis de l'hôpital Salpêtrière à Paris où chaque année, entre 1972 et 2004, un artiste contemporain a été présenté dans le cadre du festival d'automne.¹⁰ Enfin, des groupes de travail sont créés pour constituer une plateforme de réflexion et pour organiser des actions, des publications, etc. stimulant le dialogue entre l'Eglise et l'art actuel.¹¹ Ce rapprochement n'a été possible que grâce à une nouvelle ouverture de la part de l'Eglise. L'artiste ne doit plus forcément être croyant ni se soumettre à un programme liturgique ou iconographique. Gilbert Louis constate que la

⁸ Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, Paris (Flammarion) 1992, p. 83.

⁹ Lara Blanchy, *Les expositions d'art contemporain dans les lieux de culte*, Grignan (Les éditions complicités), 2004.

¹⁰ Suite à l'installation *Sueurs, saintes et sibylles*, réalisée en 2004 par Nan Goldin et jugée inconvenante par les autorités ecclésiastiques, cette tradition a été interrompue.

¹¹ Suite à ces initiatives, le groupe de travail *Arts-Cultures-Foi* a été fondé en 1997 par l'épiscopat français, ayant « reçu pour mission d'être présent activement dans ces mondes des cultures et des arts » (voir le site Internet du projet : <http://arts-cultures.ccf.fr/>).

fonction des œuvres d'art présentées dans un lieu de culte n'est pas forcément donnée par leur connivence avec la religion mais qu'elles « peuvent heurter, choquer ou attirer l'attention par la perception que nous offrent les artistes, par une certaine beauté même. En tout cas, elles peuvent faire réfléchir, donner envie de dialoguer. » Pour déclencher ce dialogue, il faut un thème qui soit cher autant à la religion qu'aux artistes, un thème qui nous parle « de notre condition humaine, charnelle, en latence, assoiffée, désirante ».¹² Il est intéressant de noter que, parmi ces thèmes communs, la mort soit celui le plus souvent cité. Ainsi Lara Blanchy nous rappelle avec Gilbert Brownstone et Catherine Grenier que « l'art contemporain flirte souvent avec les questions chères à la religion comme le corps et ou la mort »¹³ ; Eva Schwarz et Hartmut Winde vont jusqu'au point de constater que l'imaginaire de la religion et de l'art partageraient les mêmes paramètres déterminants, à savoir l'homme, la vie et la mort.¹⁴ Voilà donc les conditions pour donner vie à un nouveau culte de la mort célébré par les artistes dans les lieux sacrés.

La tradition funéraire de la photographie

La raison pour laquelle la photographie joue un rôle important dans cette alliance funèbre s'explique par certains usages culturels et par les implications psychologiques, anthropologiques et ontologiques que l'on attribue à ce médium comme agent de la mort. Force est de constater qu'il existe surtout deux usages de la photographie qui la relient au culte religieux : l'ex-voto et le portrait de pierres tombales. Comme Enzo Spera nous l'apprend dans son essai « Fotografia ed ex voto », la photographie en tant qu'ex-voto s'est abondamment diffusée au 20^e siècle dans les sanctuaires, notamment dans les pays du sud de l'Europe et en Amérique latine.¹⁵ Selon cette pratique culturelle populaire, une image ou un objet vient remplacer la présence du corps de la personne, qui remercie dieu ou un saint pour une grâce obtenue. En utilisant une photographie comme ex-voto, cette transsubstantiation n'est plus seulement symbolique mais physique, dans la mesure où la photographie est considérée comme la trace ou l'empreinte d'une personne à un certain moment donné. Ainsi, le portrait photographique s'impose par rapport à l'image peinte comme représentation

¹² Gilbert Louis in : Gilbert Brownstone, Albert Rouet, *L'Église et l'art d'avant-garde. De la provocation au dialogue*, Paris (Albin Michel), 2002, p. 13–14.

¹³ Blanchy 2004, op. cit., p. 25.

¹⁴ « Dennoch – die Grunddaten Mensch, Leben und Tod bestimmen nun einmal die kreative Schau sowohl der Religion als auch der Kunst. ». Andreas Martin und Horst Schwebel (s. l. d.), *Kirche und moderne Kunst. Eine aktuelle Dokumentation*, Frankfurt sur-le-Main (Athenäum), 1988, p. 29.

¹⁵ Enzo Spera, « Fotografia ed ex voto. Le nuove immagini e le rappresentazioni della devozione popolare contemporanea », *La Ricerca Folklorica*, no. 24 (Artisti, icone, simulacra. Per una antropologia dell'arte popolare), nov. 1991, pp. 91–98.

talismanique, car il est susceptible de rendre présente la personne, tant physiquement que psychiquement.

Ces deux aspects accordés à la photographie – la fonction de la commémoration et la capacité de « rendre présent » – sont apparemment à l’origine d’un phénomène qu’on peut observer dans les cimetières catholiques depuis la fin du 19^e siècle : le portrait photographique intégré à la pierre tombale. Étant transférée sur une plaque ovale en émail, l’image change radicalement de contexte et de fonction. Comme le sociologue Anton Holzer le constate, le transfert d’un portrait d’album de famille à une pierre tombale entraîne une métamorphose de l’image : l’objet de la mémoire privée et intime se transforme en image de commémoration publique qui s’insère dans le culte funéraire du Catholicisme.¹⁶ La photographie se substitue à la sculpture tombale pour des raisons qui nous sont déjà familières par rapport à l’ex-voto. Bien plus qu’une simple copie, le portrait photographique ne remplace pas seulement l’original mais le rend présent. En tant qu’émanation du réel, la photo se charge de la fonction d’une preuve qui fait resurgir dans notre mémoire une image vivante du défunt. En même temps, cette image personnelle, qui est liée à un certain moment dans la vie du défunt, se transforme en image atemporelle. L’ovale comme forme éternelle et l’effacement de toutes les traces de l’environnement originel au fond de l’image arrachent la personne à la vie terrestre et visent une vie *post mortem*. Ainsi la personne aimée ressuscite dans un double sens. Dans la mémoire des survivants, l’image relie le défunt à un moment donné de sa vie. Cependant, en tant qu’image cultuelle la photographie nous suggère par son atemporalité l’allusion à la vie éternelle promise par la religion chrétienne.

Comme les photographies des pierres tombales, les portraits de Boltanski sont des images qui prennent une autre signification par la décontextualisation. Mais alors que les photographies funéraires ont la fonction de conserver la mémoire du défunt qui reste identifiable, les portraits de Boltanski sont condamnés à l’anonymat. Il ne s’agit pas d’images d’un individu mort mais d’images de la mort de l’individualité qui correspond à l’effacement absolu de la mémoire.

Le discours théorique – de la photographie à la *thanatographie*

En accord avec cette fonction funéraire de la photographie comme image de mémoire dans notre société, de nombreux théoriciens considèrent que la mort est liée de façon ontologique au médium. Certes, l’évocation de la mort au sujet de la photographie n’est pas nouvelle. En

¹⁶ Anton Holzer, « Im Oval. Fotografien am Friedhof », *Archive des Alltags*, no. 10, Friedhof: Ort der letzten Sehnsüchte, 1999, pp. 23 –25.

1927, Siegfried Kracauer a constaté que les magazines avaient transformé le monde en présence purement photographique qui, semblant arrachée à la mort, « en réalité lui est livré. »¹⁷ Pourtant, l'argument de Kracauer ne prétend établir aucune relation ontologique entre la photographie et la mort. Son but est plutôt de révéler la fonction et l'effet négatifs de la photographie qui entraîneraient l'ahistoricité et l'aliénation du sujet à la réalité. Ce n'est qu'à la fin des années 1970 qu'un discours théorique largement diffusé associe la mort à la photographie de manière ontologique, c'est-à-dire avec le but de révéler l'essence du médium. Le célèbre « ça-a-été » que Barthes a défini comme noème de la photographie indique la double mort du référent : « ... *il va mourir*. Je lis en même temps : *cela sera* et *cela a été* ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu. En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort au futur. »¹⁸

Selon l'auteur de la *Chambre claire*, l'expérience d'être photographié est « une micro-expérience de la mort » du fait que le sujet « se sent devenir objet ». ¹⁹ Si Barthes introduit le terme *spectrum* pour désigner le référent, il veut dire que « je deviens vraiment spectre » pour faire partie du spectacle de la mort. C'est d'ailleurs exactement à cette transformation du sujet en objet que Boltanski s'intéresse au milieu des années 1980, comme il le souligne dans un entretien de 1988 : « Actuellement, un des sujets qui m'intéressent c'est la transformation du sujet en objet. Toute une partie de mon travail tourne autour de cette idée, comme par exemple dans mon intérêt pour les cadavres. Dans mon utilisation des photos d'enfants, il y a des gens dont je ne sais rien, qui étaient des sujets, et qui sont devenus des objets, c'est-à-dire des cadavres. Ils ne sont plus rien, je peux les manipuler, les déchirer, les percer [...]. »²⁰

Mais Barthes n'est pas le seul à associer la photographie à la mort. Philippe Dubois, par exemple, parle du pouvoir mortel de l'acte photographique qui « en coupant, fait passer de l'autre côté (de la tranche) : d'un temps évolutif à un temps figé, de l'instant à la perpétuation, du mouvement à l'immobilité, du monde des vivants au royaume des morts [...] » – la photographie est alors conçue comme « arrêt (définitif) sur image », comme « *l'hors-temps de la mort* », comme *thanatographie*.²¹

Selon Christian Metz, finalement, la photo devient un fétiche de la mort. Le principe de decontextualisation fait en sorte que toute image photographique constitue une allusion à la mort. En arrachant une personne du contexte spatial et du continuum temporel, la

¹⁷ Siegfried Kracauer, « La photographie » (1927), in: Olivier Lugon, *La photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Paris (Éditions Jacqueline Chambon), p. 365.

¹⁸ Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris (Gallimard, Le Seuil), 1980, p. 150.

¹⁹ Ibid., p. 30.

²⁰ Gumbert 1992, op. cit., p. 174.

²¹ Dubois, 1983, op. cit., p. 160.

photographie la pétrifie et la prive de sa vie quotidienne. Le sujet de la vie réelle devient un objet imaginaire, un fétiche.²²

Cependant, cette théorie de la mort n'a du sens que si l'on suppose un rapport de causalité entre la réalité et l'image. Car seulement la certitude que ce qu'on voit sur la photo correspond à un moment précis qui s'est écoulé dans la réalité nous impose le sentiment du « ça-a-été ». Selon les théoriciens, le caractère mortuaire de la photographie se fond donc avec les qualités d'indice de la photographie. La réalité s'inscrit dans la surface photosensible comme une empreinte de la vie. De là la comparaison de la photographie avec un masque mortuaire. En effet, cette réflexion théorique correspond parfaitement à une pratique sociale qu'on peut observer au 19^e siècle : peu après son invention, la photographie a remplacé les moulages mortuaires comme dernière trace du défunt.²³ Bien que des théories récentes mettent en doute que la spécificité du médium tient à sa fonction de trace, la perception de l'image photographique est fortement influencée par cette idée, comme nous l'avons vu en parlant de son usage culturel.

La découverte de la mort par les discours publics et savants

Ce rapprochement avec une pratique culturelle nous permet de passer du discours ontologique – l'essence de la photo, c'est son caractère indiciel indissociablement lié à la mort – au discours anthropologique et historique déjà évoqué dans la *Chambre claire*, où Barthes met en rapport la photographie avec ce qu'Edgar Morin a appelé la « crise de mort » dans notre époque contemporaine. Barthes insiste sur « le lien anthropologique de la Mort et de la nouvelle image. Car la Mort, dans une société, il faut bien qu'elle soit quelque part ; si elle n'est plus (ou est moins) dans le religieux, elle doit être ailleurs : peut-être dans cette image qui produit la Mort en voulant conserver la vie. Contemporaine du recul des rites, la Photographie correspondrait peut-être à l'intrusion, dans notre société moderne, d'une Mort asymbolique, hors religion, hors rituel, sorte de plongée brusque dans la Mort littérale. La Vie / la Mort : le paradigme se réduit à un simple déclic, celui qui sépare la pose initiale du papier final. Avec la Photographie, nous entrons dans la *Mort plate*. »²⁴

Barthes appuie donc sa critique de la mort moderne sur l'essai « L'homme et la mort » d'Edgar Morin, une étude anthropologique et philosophique sur la conception de la mort en

²² Christian Metz, « Photography and Fetish », *October*, no. 34, 1985, p. 81–90.

²³ Joëlle Bolloch, « Photographie après décès : pratique, usages et fonctions », in Emmanuelle Hérin (s. l. d.), *Le Dernier Portrait*, cat. d'expo., Musée d'Orsay Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2002, p. 112–145.

²⁴ Barthes 1980, op. cit., pp. 144–145.

fonction de la transformation des contextes socio-culturels et scientifiques contemporains. Publié pour la première fois en 1951, cet ouvrage a connu de nombreuses rééditions à partir de 1970, c'est-à-dire à une époque où la mort n'est plus passée sous silence.²⁵ En effet, au cours des années 1970 la mort connaît une véritable renaissance dans le discours public et savant – à tel point que Philippe Ariès se sent obligé de publier en 1975 avec *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours* une version réduite de ses études sur l'attitude devant la mort pour ne pas rater le train, comme il l'avoue lui-même : « Et cependant le sujet que j'avais abordé, il y a une quinzaine d'années, dans l'indifférence générale, agite désormais l'opinion, envahit livres et périodiques, émissions de radio ou de télévision. Aussi n'ai-je pas résisté à la tentation de participer au débat sans attendre plus longtemps. C'est pourquoi je présente au public français les thèses que je soutiendrai bientôt avec plus d'arguments, mais qui ne seront pas modifiées. »²⁶ Et quelques pages plus loin l'auteur de constater : « La mort devient aujourd'hui si bavarde que j'ai hâte à mon tour de sortir de la demi-clandestinité d'une aventure solitaire et de joindre ma voix au chœur nombreux des 'thanatologues'. »²⁷ Deux ans plus tard il publiera enfin avec « L'homme devant la mort » son *opus magnum* sur le sujet.²⁸

En effet, dans les années 1970/1980, les thanatologues sont légion. Ainsi Louis-Vincent Thomas publie son ouvrage *L'Anthropologie de la mort* en 1975 suivi par une synthèse sur ce qui est *La Mort* dans la collection « Que sais-je ? ».²⁹ Michel Vovelle nous renseigne sur la façon de *Mourir autrefois* et sur *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*.³⁰ Dans les années 1970, le débat sur la mort est donc lancé – et cela non seulement au niveau académique mais aussi dans les médias plus populaires : la télé, le radio, les revues. Dès 1966 déjà, *La Société de thanatologie* souhaite « faire sortir la mort du ghetto professionnel (les soignants et les funéraires) et de la sphère institutionnelle pour une nouvelle prise en charge collective par l'ensemble de la communauté. »³¹ Et sa revue « Études sur la mort » s'affirme comme « la seule revue scientifique de langue française dans ce champ de la mort et de son accompagnement. »³²

²⁵ Edgar Morin, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 1951 (1970, 1976, 1977, 1980, 1983).

²⁶ Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Paris (Seuil), 1975, p. 11.

²⁷ Ibid., p. 16.

²⁸ Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, Paris (Seuil), 1977.

²⁹ Louis-Vincent Thomas, *L'Anthropologie de la mort*, Paris (Payot), 1975, et *La Mort*, Paris (PUF, collection « Que sais-je ? »), 1988.

³⁰ Michel Vovelle, *Mourir autrefois. Attitudes collectives devant la mort au XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris (Gallimard/Julliard), 1974, et *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris (Gallimard), 1983.

³¹ Michel Hanus, « Le renouveau de la mort », Emmanuelle Héran (s. l. d.) 2002, op. cit., p. 193.

³² Ainsi la publicité pour la revue qui se trouve sur le site Internet du portail CAIRN : http://www.cairn.info/en-savoir-plus.php?ID_REVUE=ESLM (consulté en mai 2008).

Concernant ce qui vient d'être dit, deux observations me semblent pertinentes. D'une part, ce nouvel engouement crée une situation paradoxale : à la « crise de la mort contemporaine », dénoncée par Philippe Ariès comme « le refoulement de la peine, l'interdiction de sa manifestation publique, l'obligation de souffrir seul et en cachette »³³, bref, à l'interdiction de la mort s'oppose désormais tout un discours susceptible de réintégrer la mort dans les consciences et dans la vie sociale, de parler et de faire parler de la mort. Deuxième observation : l'ontologie de la *thanatographie* coïncide exactement avec l'apogée de cette vague de la prise de conscience de la mort. Dans cette perspective, la théorie de la *thanatographie* n'est pas à séparer de cette réflexion sur la mort très présente dans le contexte socio-culturel en France. Voilà donc le contexte culturel et théorique de l'installation de Boltanski à la Salpêtrière qui se situe au carrefour de trois discours contemporains sur la mort menés par la religion, la communauté scientifique et médiatique et la théorie de la photographie.

Pour illustrer à quel point la conception de la mort chez Boltanski est ancrée dans ce contexte socio-historique il suffit d'écouter l'artiste lui-même. Dans un entretien avec Catherine Grenier, Boltanski constate que le but de son travail à l'époque de la réalisation de l'installation était de dénoncer le refoulement de la mort tout en avouant qu'il avait essayé, en même temps, de l'enfuir. Ce comportement correspond effectivement à la tension paradoxale qui domine le discours sur la mort à l'époque suspendu entre l'interdiction et la révélation de la mort. Suit la remarque de l'artiste selon laquelle « à partir d'un moment, qui correspond souvent à la mort de tes parents, la mort n'est plus *la mort des autres*, c'est *ta mort*. A partir de là, forcément, nous savons que nos jours sont comptés. »³⁴ Et il ajoute par rapport à l'exposition à la Salpêtrière : « L'idée était déjà d'*apprivoiser la mort* ». ³⁵

Or, cette évolution de la mort des autres à travers la mort de soi jusqu'à la mort apprivoisée correspond exactement – mais à l'inverse – à l'évolution de notre attitude devant la mort telle que Philippe Ariès l'a esquissée dans son livre *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*. Ariès y déplore la perte de l'intégration de la mort dans la vie sociale et quotidienne en l'écartant dans l'anonymat des hôpitaux : « On ne meurt plus chez soi au milieu des siens, on meurt à l'hôpital, et seul ». ³⁶ A ce refoulement de la mort, cette interdiction de la mort et du deuil, il oppose l'attitude du Moyen Âge : « L'attitude ancienne où la mort est à la fois familière, proche et atténuée, indifférente, s'oppose trop à la nôtre où la mort fait peur au

³³ Ariès 1975, op. cit., p. 71.

³⁴ Christian Boltanski, Catherine Grenier 2007, p. 150.

³⁵ Ibid., p. 152.

³⁶ Ariès, 1975, p. 68.

point que nous n'osons plus dire son nom. C'est pourquoi j'appellerai ici cette mort familière la *mort apprivoisée*. Je ne veux pas dire que la mort a été auparavant sauvage, puisqu'elle a cessé de l'être. Je veux dire au contraire qu'elle est devenue aujourd'hui sauvage. »³⁷ On pourrait donc conjecturer que Boltanski tente de retrouver cette attitude ancienne devant la mort en inversant les étapes anthropologiques suggérées par Ariès.

Les réactions

Pour finir il me semble opportun de citer quelques réactions contemporaines à l'exposition de la Salpêtrière qui confortent parfaitement les propos présentés ci-dessus. On parle, non sans emphase, de « présence de la Mort », « d'ex-voto », de « la Mort de l'enfance », pour citer l'article de Gilbert Lascault dans la revue suisse *Parkett*.³⁸ Et Suzanne Pagé vient confirmer le lien étroit entre le contexte religieux, la photographie et la mort en empruntant sa rhétorique au vocabulaire de Boltanski ainsi qu'aux textes de Barthes ou Dubois : « comme instants morts, moments de vie gelés » les photos des Monuments célébreront « un hymne à l'enfance comme première étape de la mort ». Enfin, les « cadavres anonymes » des enfants seront une évocation des « cimetières italiens », « pour célébrer, dans chaque visage, moins le rêve perdu que la mort manifeste ». ³⁹

Dans le même ton solennel Odile Quirot, critique au *Monde*, s'enthousiasme du recours aux rites religieux d'antan : « La sourde violence, aussi, des souvenirs, et des morts, qui s'éloignent. Tout comme les orateurs, au dix-septième siècle, savaient mettre en scène la religion, Boltanski bâtit un théâtre de la mort. »⁴⁰ Et même les voix ironiques comme celle d'Hervé Gauville dans *Libération*, ne peuvent pas s'abstenir de broder sur un ton mélancolique autour de la mort sacrée. « Au milieu des fils qui pendouillent, les sourires puérils s'émerveillent à l'unisson de leur identité perdue. Entre la photographie de classe (mais sans le professeur) et le fichier de police (section mineurs), les têtes d'écoliers s'alignent en rangs d'oignons et les unes au-dessus des autres pour former la grille en noir et blanc des mots croisés d'antan. A déchiffrer à l'ombre des verts paradis des amours que l'on sait et que souvent l'on tait. »⁴¹

³⁷ Ibid., p. 28.

³⁸ Gilbert Lascault, *Zwölf Beobachtungen zu den Schatten und den Denkmälern von Christian Boltanski*, *Parkett*, Zürich, no. 9, 1986, p. 9.

³⁹ Suzanne Pagé, « Leçons de ténèbres », Christian Boltanski, *Monuments. Leçons de ténèbres*, 42^e Biennale de Venise, Palazzo della Prigione, Paris (AFAA), 1986, s. p.

⁴⁰ Odile Quirot, « Leçons de ténèbres à la chapelle de la Salpêtrière. Les célébrations de Christian Boltanski », *Le Monde*, 18 octobre 1986, p. 24.

⁴¹ Hervé Gauville, « Priez pour Boltanski », *Libération*, 7 octobre 1986, p. 35.

Pour conclure, on pourrait dire avec Didier Semin : « Si rien n'est tout à fait vrai ou faux, c'est, alors, que la mort est une fiction comme les autres – ou peut être à l'origine de toutes les autres. »⁴² En fin de compte, la mort se présente comme une « super-illusion » – un terme emprunté à une notice dans la « Pratique de la voie tibétaine » que Barthes cite au dos de la *Chambre Claire* – mais une « super-illusion », qui a re-émergé de l'oubli dans le discours socio-psychologique il y a 30 ans et qui joue un rôle fondamental pour préparer l'entrée de la photographie plastique dans les églises au cours des années 1980.

⁴² Didier Semin 1986, op. cit., p. 35.