

KATARZYNA KOTOWSKA
ORCID : 0000-0003-1186-9169
Université de Gdańsk
katarzyna.kotowska@ug.edu.pl

RITUELS MORTUAIRES VERSION 2.0 – LES VISIONS DE MARIE DARRIEUSSECQ, CHRISTIAN BOLTANSKI ET SOPHIE CALLE

Mettant à l'analyse la question du sens, la réflexion sur le sens ultime, le sens de la vie, s'avère bien naturelle. La philosophie, dès son berceau, s'empare de ce problème, et c'est fréquemment dans la mort qu'elle propose de trouver l'essence de l'être. Combien considèrent que la vie vaut la peine d'être vécue s'ils n'ont pas à mourir ? demande de façon rhétorique Elias Canetti¹. Dans son texte *La Mort et l'immortalité : la multiplicité des stratégies de vie*, Zygmunt Bauman constate que, paradoxalement, c'est la non-existence qui confère toute existence. Dans cette optique, le rôle majeur de la culture est d'impliquer l'expansion des frontières spatiales et temporelles de l'être dans le but de les abolir complètement². Dans son article « La religion et la mort », Éric Volant le résume bien à propos en constatant que c'est « la sépulture [qui] crée la culture »³, autrement dit, c'est la mort qui a appris aux humains à s'exprimer. Ainsi Marie Darrieussecq, Christian Boltanski et Sophie Calle, des artistes exploitant les possibilités imaginaires des lettres mais aussi des installations, nous livrent quelques visions de rituels mortuaires adaptés conformément à la contemporanéité changeante, que nous appellerons volontairement postmoderne.

¹ Cité d'après Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, PWN, Warszawa 1998, p. 11.

² *Ibidem*.

³ É. Volant, « La religion et la mort », [dans :] J.-M. Larouche, G. Ménard (dir.), *L'étude de la religion au Québec. Bilan et prospective*, Les Presses de l'Université Laval, Québec 2001, p. 323.

LES RITES ET LA POSTMODERNITÉ

Dans les *Rites et rituels contemporains*, Martine Segalen souligne la complexité des notions qui apparaissent dans le titre de son ouvrage, qui soudent des activités exercées par une communauté donnée, étant à la fois formalisées, expressives et dotées d'une dimension symbolique. Le rituel ordonne le désordre, donne un sens à ce qui est accidentel et incompréhensible, fournit aux acteurs sociaux les moyens de maîtriser le mal, le temps et les relations sociales. L'essence du rituel est de relier les temps, celui de l'individu et celui du collectif⁴. La place des rituels dans le processus du deuil considéré comme rite de passage s'avère particulièrement importante. En principe centrés sur la personne du défunt, ils se focalisent toutefois – ce que souligne bien à propos le grand spécialiste du domaine qu'est Louis-Vincent Thomas – sur ceux qui restent : « au plan du discours latent, même si le cadavre reste toujours le point d'appui des pratiques, le rituel ne prend en compte qu'un seul destinataire : l'homme vivant, individu ou communauté. Sa fonction fondamentale, inavouée peut-être, est de guérir et de prévenir, fonction qui revêt d'ailleurs de multiples visages : déculpabiliser, rassurer, reconforter, revitaliser »⁵. Le rite pourrait donc se laisser comprendre comme une sorte de thérapie devant la menace et la peur de la mort. Nous pourrions aller encore plus loin et voir dans les rituels funèbres une tentative culturelle de dépasser un fait naturel et de transformer symboliquement la mort en immortalité⁶. Ils sont d'autre part flexibles en fonction des besoins changeants de l'homme suivant les époques. Comme le remarque Fiorenza Gamba, les transformations des rites sont déterminées par des conditions d'immortalité. Ainsi, « [p]our les prémodernes, l'immortalité c'était plutôt la question, comme l'a dit Philippe Ariès, 'd'appivoiser la mort' [...]. Pour les modernes, l'immortalité devient le produit terminal du processus de métamorphose de l'horreur de la mort. La mort, inacceptable, est maîtrisée à l'aide d'une fragmentation en obstacles moindres, en maladies contrôlées par la science et les normes hygiéniques, et au moyen d'un système d'espairs et de garanties institutionnalisées qui règlent l'accès à l'immortalité »⁷. Pour les post-modernes, dont les besoins sont révélés par la crise des rituels, le désir du sacré reviendrait aux premières loges. Référons-nous de nouveau au travail de Gamba, qui nous tracera des pistes pour la confrontation des œuvres des artistes que nous tenons à comparer : « L'insuffisance des rituels traditionnels provoque une nécessité de réinterprétation [...] puisqu'elle passe d'abord par une *dé-sacralisation* de la mort, [...] ensuite par une *dis-sacralisation*, c'est-à-dire par les provocations les

⁴ M. Segalen, *Obrzędy i rytuały współczesne*, trad. Jacek Jan Pawlik, Verbinum, Warszawa 2009, p. 26.

⁵ L.-V. Thomas, *La mort*, PUF, Paris 2003, p. 92.

⁶ F. Gamba, « Rituels postmodernes d'immortalité : les cimetières virtuels comme technologie de la mémoire vivante », *Sociétés* 97, 2007, p. 113.

⁷ *Ibidem*, pp. 113–114.

plus choquantes et macabres qui ont pour but d'exorciser un fait dont on a horreur, et enfin par une *re-sacralisation* de la mort, un processus qui met en œuvre des rituels plus personnels, plus intimes, mais que l'on peut aisément partager avec n'importe qui dans le partage égalitaire de privé et de public, qui révèle une osmose entre les deux secteurs »⁸.

LA MAISON DES MORTS (*DÉ-SACRALISATION*)

Entre l'autofiction et la politique fiction, le roman de Marie Darrieussecq *Le Pays*, paru en 2005 chez P.O.L., a pour thème central le retour au pays natal. La protagoniste Marie Rivière, romancière à succès habitant Paris, quitte la capitale pour s'installer au Pays Yuoangui, équivalent romanesque du Pays basque, qui vient d'accéder à l'indépendance. Courtisée par les nouvelles autorités locales qui espèrent, entre autres, son adhésion à la cause de la littérature nationale, Rivière déménage avec sa petite famille. Bien qu'elle parle à peine la « vieille langue » du Yuoangui, la décision du retour accomplit la reconnaissance identitaire du « chez soi » de la protagoniste. Femme, mère d'un garçon de trois ans, enceinte d'une fille, Rivière réexamine son histoire familiale : le père ruiné, la mère sculptrice d'avant-garde, la mort de son frère et la folie du frère adopté, mais aussi, passe en revue les lieux familiers de son enfance et l'histoire du Pays. Relevons le fait que, comme le souligne un passage du résumé du livre par son éditeur, « [a]u fur et à mesure que la grossesse avance, comme en abyme, [...] [la protagoniste] se met à flotter dans son histoire, le pays devenant la matrice de son retour sur elle-même »⁹. Le texte fait alterner deux discours : la voix intérieure de la femme et la voix narrative du récit. Les transitions entre elles, soulignées graphiquement par les différences de typographie du texte, mettent à l'examen la dialectique entre la signification de ce qui est personnel et de ce qui est attribué à la communauté. La structure de l'œuvre fait écho à ces recherches. Comme le remarque Riccardo Barontini, le roman « se compose de cinq chapitres, dont quatre font référence, par leurs titres, à des éléments qui peuvent être mis en relation à la fois avec l'individu et avec le groupe (« Le sol », « La langue », « Les morts », « Naissances »), le cinquième étant « L'état civil », [...] renvoie à la jonction même entre ces deux pôles – individuel et collectif »¹⁰.

⁸ *Ibidem*, pp. 116–117.

⁹ *Le Pays*. Marie Darrieussecq, P.O.L., <<https://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-84682-085-6>> [consulté le 09/09/ 2021].

¹⁰ R. Brontini, « Enraciner le cosmopolitisme ? Lieux, sujet et communauté dans *Le pays* de Marie Darrieussecq », [dans :] *Revue critique de fiction française contemporaine* 19, 2019, p. 67, <<http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/1907>> [consulté le 03/09/ 2021].

Un sujet pesant du roman est l'absence, avec tout un éventail de dimensions, comprise pourtant généralement comme une menace de perte identitaire. Nous lisons dans *Le Pays* : « Si un atome est un noyau autour duquel tournent des électrons, alors notre chair comportait plus de vide, constitutivement, que celle des autres humains. Nous étions du pays si l'on voulait ; mais ce pays était le royaume du vide » (LP, 90)¹¹. Les rituels funéraires instaurés dans le Pays tentent de combler cette absence en revendiquant le statut d'une civilisation particulière et assumée. « Ses morts » rendent l'existence du Pays légitime :

Les archéologues cherchent d'abord les traces de sépulture, avant les silex taillés, avant même les crânes, les vertèbres et les fémurs. La trace d'une question, la trace d'une pensée, l'indubitable civilisation. Ce que les humains font que les animaux ne font pas, la ligne entre les morts et les vivants : le signe (LP, 196).

Le texte se réfère également aux rituels funéraires des autres sociétés. Pour le cas des Indiens Sioux, l'auteure cite l'exemple de l'histoire du chef Crazy Horse qui, après avoir perdu sa fille de huit ans, morte d'une « maladie des Blancs », l'a portée sur une plateforme funéraire au sommet d'une colline et l'a veillée seul, en personne, « sans boire ni manger, sans bouger » pendant vingt-quatre heures (LP, 196). L'écrivaine évoque également les pratiques mortuaires hindouistes et leurs ghâts, c'est-à-dire « les plateformes crématoires de Bénarès, bâties en pleine ville, sur les rives du Gange » (LP, 211). Les Anglais, consternés par ces pratiques, voulaient convaincre les Indiens d'« enterrer leurs morts [...] comme des gens civilisés » (LP, 211). Les notables indiens leur ont objecté que « les ghâts ne sont pas bâtis en pleine ville, [...]. C'est Bénarès, qui s'est bâtie autour des ghâts » (LP, 211). Ce sont en effet les endroits des cultes funéraires qui unissent les sociétés, qui en sont le noyau dur. Darrieussecq se demande :

Pour qui enterre-t-on les morts ? Pas pour les morts, ils sont morts. Pour éviter au pays la contagion, la peste ? Pour dire qu'ici est notre sol, comme les villes qui se bâtissent autour des ossements des saints ? Ou pour que les vivants, en procession, se reconnaissent entre eux ? (LP, 223–224)

L'enterrement en tant qu'élément nécessaire dans le processus d'accomplissement du deuil est mis en exergue dans le cas de la disparition, réelle et factuelle, des deux frères de la protagoniste. Le premier d'entre eux, Paul, dont la mort avant la naissance de l'héroïne est passée sous silence au sein de la famille, ne cesse de hanter Marie : « Tout ce qu'elle savait, c'était son prénom, Paul, et qu'on n'en parlait pas. Elle était trop petite pour se souvenir de rien. *Mort subite*, comme une épitaphe en deux mots, c'était tout ce qui restait » (LP, 88). Le manque de données, le fichier vide concernant Paul dans la Maison des Morts, institution novatrice du culte funéraire du Pays, à laquelle nous allons revenir dans le paragraphe suivant, empêche le travail du deuil ou le rend même impossible : « un bébé, trois fois rien. Se dissolvant dans le soleil... ses molécules se dispersent comme des

¹¹ M. Darrieussecq, *Le Pays*, P.O.L., Paris 2005, éd. de réf. Folio (LP).

graines d'arbre ... il s'éparpille, on voit à travers lui ... s'il était resté une ombre ... mais rien » (LP, 90). Le « tombeau virtuel » de Paul est complètement négligé par la famille : « Le nom de *Paul Rivière* et les bornes de sa courte vie avaient été inscrits sur le registre de la Maison des Morts automatiquement, par l'état civil de B. Nord. [...] mes parents ne s'étaient pas souciés de verrouiller l'accès à *Paul Rivière*, aucun code ne le protégeait » (LP, 178). La protagoniste manque même céder à la tentation de remplir les données du « tombeau virtuel » à l'aide des logiciels proposés par la Maison des Morts : « [p]our les sujets jeunes il existait un programme de vieillissement. Le mort accompagnait la vie des endeuillés, devenait ce qu'il ne pouvait plus être » (LP, 178). Pourtant, tout en essayant de rendre vivante l'image de son frère mort, Marie se rend compte que cette image-là, de ce petit garçon disparu jadis, se mêle à l'image de son autre frère, Pablo, mais aussi à celle de son propre fils, Tiot. Les superstitions lui font abandonner la tâche : « Mais je savais que j'allais vers Tiot, pour moi un petit garçon c'est Tiot. Un petit garçon ç'avait été Pablo, aussi. Je tapai *Echap* avant que l'hologramme ne s'anime, et cherchai du bois à toucher » (LP, 182). À la suite du silence familial autour de Paul où, selon la protagoniste, c'est la bouche de sa mère qui « était un tombeau » (LP, 135), la figure du frère subit un processus de « spectralisation ». Suivant les réflexions de Claude Nachin dans *Les fantômes de l'âme*, les spectres peuvent être conçus comme un objet transgénérationnel qui « serait en particulier imposé inconsciemment par les ascendants à des enfants qui les recevraient passivement »¹². Le deuil inaccompli des parents peut donc être, suivant cette dialectique, hérité par la progéniture et surgir à celle-ci en apparaissant en spectres des défunts. Marie, en effet, croit voir le fantôme de son frère disparu, sous la forme d'un adulte qu'il aurait pu devenir : « J'avais un souvenir de lui. Je l'avais vu dans l'Eurostar : Paul Rivière, ce frère. [...] Quelqu'un était assis à deux rangs de moi. [...] Je savais que c'était mon frère. Est-ce que la mémoire se transmet de mère en fille, les imaginations de la mémoire ? Les rêves ? » (LP, 196, 203).

Pablo, le deuxième frère de Marie, adopté du Pérou, est venu dans la famille bien des années après la mort de Paul. Il a pourtant succombé à un délire de type schizophrénique suite auquel, malgré les efforts pour le faire soigner chez lui, il a dû être interné :

Il [Pablo] a *décompensé* lors d'un incident à l'adolescence. Il avait disparu depuis plusieurs jours, et ce sont les flics qui l'ont trouvé, un matin de juin, alors que mes parents retournaient tout le pays. Il se promenait dans la forêt. À la question des flics sur son identité, mon frère Pablo Rivière fit cette réponse : « Je suis le fils du général de Gaulle. » Puis il se mit à hurler et à projeter autour de lui tout ce qu'il avait sous la main, cailloux, branches, et jusqu'à ses chaussures (LP, 25).

Le fait que Pablo sombre dans la folie est assumé par sa sœur comme une mort symbolique. Il manque à la protagoniste « comme s'il était mort, d'une mort

¹² C. Nachin, *Les fantômes de l'âme. À propos des héritages psychiques*, L'Harmattan, Paris 1993, p. 13.

sans enterrement » (LP, 136). Cela relie les deux frères : disparus sans tombes, chassés du discours, abandonnés sans rites de passage.

Dans son roman, Darrieussecq accorde un intérêt particulier à l'espace dit funéraire. Il demeure une composante élémentaire de l'identité tant individuelle que collective. Comme le fait remarquer Tomasz Burdzik, un espace quelconque en tant que zone donnée influence le caractère distinctif de l'individu et de la collectivité par des édifices significatifs ou lieux particuliers, comme des monuments commémorant des héros locaux (nationaux), des bâtiments caractéristiques ou des paysages. Tous ces éléments créent un paysage ethno-spatial spécifique à un lieu, véhiculé par des histoires, des rêves, des images, qui constituent la base du Moi de l'individu¹³. Dans cette optique, l'institution de la Maison des Morts, où « les rites ont trouvé de nouvelles formes, mieux adaptées à l'esprit du temps » (LP, 72), est l'un des lieux les plus chargés symboliquement du Pays de Darrieussecq. C'est aussi l'un des éléments de l'univers présenté par l'écrivaine qui s'écarte le plus du réalisme de la représentation. Nous avons affaire à un cimetière dit virtuel, très avancé technologiquement et qui n'existe qu'au Pays Yuoangui. Il permet, entre autres, de simuler un dialogue avec les morts grâce aux intelligences artificielles nourries par les fichiers vidéo et audio chargés par les familles. La protagoniste qui rend visite à sa grand-mère Amona, déjà disparue et « sauvegardée » dans la Maison des Morts, peut entamer une sorte de dialogue avec son hologramme : « Il aurait fallu passer des heures, comme faisaient certaines familles, à personnaliser son discours [...] à retrouver ses inflexions, ses tics, toutes ses intonations, à entrer suffisamment de données sur sa vie et la nôtre, suffisamment de questions et de réponses, pour que l'ordinateur puisse gérer une conversation vraisemblable » (LP, 168–169). Bien qu'ils puissent paraître excentriques aux étrangers, beaucoup se laissent enchanter par ces nouveaux rites :

Les riches Américains qui venaient y enterrer leurs morts payaient la concession une fortune, et devaient subir des tests psychologiques et des entretiens poussés. Peu d'élus, pour l'agrément. L'administration surveillait de près le respect des traditions locales, et les candidats étaient astreints à des cours de langue et de civilisation. Tout un tourisme funéraire s'était développé, qui rapportait d'importantes devises à l'État. Mais aux Youanguis de souche on ne demandait rien. L'accès aux morts était illimité (LP, 207).

Les Yuoanguis sont très dévoués à leurs ancêtres défunts. « On est d'une terre. La terre est le sol où on enterre ses morts » (LP, 128). La Maison des Morts a été instituée par le Gouvernement Autonome dans les années quatre-vingt. Elle a été l'une des premières décisions du Gouvernement du nouvel État, comme si elle rendait l'autonomie du Pays légitime. Aucune société, comme le souligne Patrick Baudry, « ne se débarrasse de ses morts comme s'ils étaient des gens inutiles »¹⁴. À côté

¹³ T. Burdzik, « Przestrzeń jako składnik tożsamości w świecie globalizacji », *Kultura–Historia–Globalizacja* 11, 2012, p. 13.

¹⁴ P. Baudry, « Le cimetière, une symbolique du lieu », *Essais, Revue interdisciplinaire d'Humanités* 17, 2021, p. 22, <<http://journals.openedition.org/essais/8403>>[consulté le 13/11/ 2021].

des caveaux familiaux, dans la Maison des Morts, il y a aussi les hologrammes en accès libre de « beaucoup de héros de la cause nationale » (LP, 210) qui forgent l'identité collective du Pays : « Le Pays Yuoangui est un petit pays. Il a besoin des morts. Les morts parlent la vieille langue, les morts savent l'histoire du pays, et les morts font foule. Les Yuoanguis morts tiennent compagnie aux Yuoanguis vivants. [...] les deux millions de Yuoanguis actuellement en vie se sentent moins seuls sur la Terre depuis que la Maison des Morts existe » (LP, 170).

Placée entre les sphères publique et privée, la Maison des Morts n'est sans doute pas une institution religieuse. Interactive, elle approche la mort en dialoguant avec elle. Tout comme les cimetières virtuels, elle transforme la mémoire du défunt à la fois en souvenir, conservation et immortalité¹⁵. La fréquentation de la Maison insère la mort dans l'espace du quotidien rassurant, elle la *dé-sacralise*.

LA MORT IMMOBILISÉE PAR LE CADRE (*DIS-SACRALISATION*)

En 2012, aux Éditions Xavier Barral, paraît le livre *Elle s'est appelée successivement Rachel, Monique, Szyndler, Calle, Pagliero, Gonthier, Sindler. Ma mère aimait qu'on parle d'elle*, qui sert également de catalogue de l'exposition de Sophie Calle présentée pour la première fois en 2010 au Palais de Tokyo à Paris. Le projet est consacré à la mère de l'artiste disparue à la suite d'un cancer en 2009. L'ouvrage s'articule autour d'un axe chronologique avant, pendant et après l'agonie. La partie intermédiaire s'y avère particulièrement pesante. Nous y retrouvons trois photographies, des cadres de la vidéo de 11 minutes *Pas pu saisir la mort* où Sophie Calle a enregistré les derniers moments de la vie de sa mère. Sur la première image, on retrouve Monique allongée dans son lit, seule et les yeux fermés. Son entourage est familial, intime, loin d'un artifice artistique ou médical. La femme est vêtue d'une robe de nuit à fleurs et repose dans des draps fleuris avec une vache en peluche posée dessus. Au chevet du lit, on aperçoit un bouquet de fleurs. L'immobilité de cette scène est brisée sur la deuxième photographie par une main posée sur le cou de Monique dans le geste de recherche du pouls. Sur le troisième cadre, la main se trouve devant la bouche de Monique pour détecter un souffle. Ces images dérangent, perturbent, nous font douter : avons-nous affaire à une mourante ou à une morte ? On peut voir dans ce projet la vaine promesse de saisir le moment du passage. Telle était d'ailleurs l'idée d'origine de Calle : ne pas rater le dernier souffle de sa génitrice. L'artiste se confie à Marie Desplechin : « Je voulais être auprès d'elle tout le temps, d'autant qu'on m'avait dit que quelqu'un qui meurt profite d'un moment où vous vous absentez pour expirer »¹⁶. Le pas-

¹⁵ F. Gamba, *op. cit.*, p. 118.

¹⁶ S. Calle, « Rachel Monique de l'amour, des célébrations et des cimetières », entretien avec M. Desplechin, [dans :] *Sophie Calle Ainsi de suite*, Éditions Xavier Barral, Paris 2016, p. 398.

sage s'est pourtant montré peu saisissable. D'après le témoignage de l'artiste, il lui a fallu onze minutes de « no man's land entre la vie et la mort »¹⁷ pour comprendre que sa mère était morte.

On aurait désiré se fier à la justesse du fameux concept du ça-a-été barthesien qui serait capable de capter le moment du passage dans des cadres photographiques. Roland Barthes persiste à soutenir en effet que l'image photographique est une représentation du réel si particulière qu'elle atteste sa vérité. Dans *La chambre claire*, il déclare que : « Toute photographie est un certificat de présence »¹⁸. Hélas, la mort reste insaisissable. André Rouillé n'en doute pas : « En photographie comme en vidéo, on va mourir, on est mort, mais jamais on ne meurt »¹⁹. L'exposition a été présentée à plusieurs occasions et le parcours comprenait des photos, des textes, des vidéos, des objets et des sculptures qui construisaient une vision multiple de la mort de la mère. Le film *Pas pu saisir la mort* passait en boucle au centre de la salle, à l'intérieur d'une petite cabane en bois²⁰. Cet espace isolé, une petite cabine, comme celle de la Maison des Morts de Darrieussecq privilégie le contact individuel avec le mystère du « no man's land ». Voir enfin pour comprendre et admettre, telle est la dialectique de ceux qui restent. Lionel Ruffel comprend dans cette spectralisation de notre imagination le point de touche de la contemporanéité : « Vivre avec les spectres d'images, dans un monde où la logique iconique est dominante, dans un monde où présence et absence se conjuguent dans ce qu'il est convenu d'appeler le virtuel serait alors, [...] un enjeu de la vie contemporaine »²¹.

Dans son fameux essai *Pouvoir de l'horreur*, Julia Kristeva désigne le cadavre comme summum de l'abjection et de la violence faite à l'identité du sujet. Selon l'auteure, le corps mort « bouleverse plus violemment encore l'identité de celui qui s'y confronte »²². Ce « déchet » rebutant et repoussant indique le mieux, [...] ce que j'écarte en permanence pour vivre »²³ étant une charnière ultime entre ce que je suis et ce que je ne suis pas. Le corps immobilisé par le cadre de Sophie

¹⁷ *Ibidem*, p. 399.

¹⁸ R. Barthes, *La Chambre Claire. Note sur la photographie*, Gallimard, Le Seuil, Paris 1980, p. 135.

¹⁹ A. Rouillé, « Insaisissable, la mort », [dans :] *Parisart*, <<https://www.paris-art.com/in-saisissable-la-mort/#:~:text=Peut%2D%C3%AAtre%20plus%20que%20d,interroge%20de%20fait%20la%20photographie.&text=Dans%20la%20vid%C3%A9o%20Pas%20pu,fait%20ses%20adieux%20au%20monde>> [consulté le 16/09/2021].

²⁰ C. Huyghebaert, « Une autre femme disparaît dans Rachel, Monique de Sophie Calle », [dans :] *Revue Postures* 29, L'Université du Québec à Montréal, Montréal 2019, <http://revuepostures.com/sites/postures.aegir.nt2.uqam.ca/files/huyghebaert_29.pdf> [consulté le 08/09/2021].

²¹ L. Ruffel, « Le Temps des spectres », [dans :] *Le roman français. Transformation, perceptions, mythologies*, Prétexste, Paris 2004, p. 115.

²² J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur ; essai sur l'abjection*, Seuil, Paris 1980, p. 11.

²³ *Ibidem*.

Calle fait que la frontière entre vie et mort, entre sujet et objet, s'effrite. Le rite passe par une étape de *dis-sacralisation*.

LE TEMPLE DES CŒURS (*RE-SACRALISATION*)

Né le 6 septembre 1944 à Paris, disparu le 14 juillet 2021, Christian Boltanski se considérait comme un peintre. Pour un peintre, il utilisait toutefois très peu ses pinceaux et a plutôt choisi de combiner d'autres modes de production dans son travail, notamment la vidéo, le film, la photographie, la création d'objets et l'installation²⁴. Au cœur de ses interrogations se trouvent la recherche et la perte d'identité, le passage du temps, la vie et surtout la mort. Déjà en 1969, il déclare :

On ne remarquera jamais assez que la mort est une chose honteuse. Finalement nous n'essayons jamais de lutter de front, les médecins, les scientifiques ne font que pactiser avec elle [...]. Ce qu'il faut, c'est s'attaquer au fond du problème par un grand effort collectif où chacun travaillera à sa survie propre et à celle des autres. Voilà pourquoi, [...] j'ai décidé de m'atteler au projet qui me tient à cœur depuis longtemps : se conserver tout entier, garder une trace de tous les instants de notre vie, de tous les objets qui nous ont côtoyés, de tout ce que nous avons dit et de ce qui a été dit autour de nous, voilà mon but.²⁵

Par ses inventaires, ses archives, ses cumulations, ses amas de vêtements, ses bric-à-brac hétéroclites, Boltanski met paradoxalement en scène la disparition : la sienne et celle de tous les autres. Dans sa préface au dernier grand entretien de l'artiste, paru déjà après sa mort, Laure Adler ausculte ce comportement avec beaucoup de justesse : « Tout conserver, tout archiver, tout étiqueter, tout classer pour être sûr qu'on peut *partir*, puisqu'on a fait de sa vie la sédimentation de toutes les tâches qu'implique le fait même de vivre »²⁶. Dans tout l'art de Christian Boltanski, ce que souligne Marek Śnieciński, il y a une présence constante de la mort juxtaposée à la question de l'identité individuelle mais aussi collective. Les actions de l'artiste peuvent être considérées comme une tentative d'opposition à la disparition des rituels liés à la mort et comme une recherche d'un moyen d'en établir de nouveaux²⁷. À la question d'Adler qui lui demande s'il est « une sorte de créateur de rites », Boltanski répond : « J'essaie de créer des récits. J'ai toujours essayé de connaître le début et le pourquoi du monde. [...] Le mythe est

²⁴ M. Bouisset, « BOLTANSKI CHRISTIAN – (1944–2021) », *Encyclopædia Universalis*, <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/christian-boltanski/>> [consulté le 08/09/2021].

²⁵ Ch. Boltanski, *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944–1950*, livre d'artiste, Éditeur inconnu, 1969, pages non numérotées.

²⁶ L. Adler, « Préface », [dans :] *Christian Boltanski. Conversation avec Laure Adler, Récits*, Flammarion, Paris 2021, p. 9.

²⁷ M. Śnieciński, « Artystyczne gry ze śmiercią we współczesnej sztuce », *Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu* 24, 2018, pp. 24–25, <<https://wwwr.pl/dyskurs/article/view/10590/9882>>.

une chose qui m'intéresse mais, dans mon cas, il faut toujours que les mythes soient fondés sur une action réelle »²⁸.

En 2005, Boltanski a entrepris les *Archives du cœur*, des enregistrements de battements de milliers de cœurs à travers le monde, conservés aujourd'hui dans l'île japonaise de Teshima, dans la mer intérieure de Seto. Comme bien des œuvres de Christian Boltanski, telles que *Réserve des Suisses morts* (une série de photographies de visages puisés dans les annonces mortuaires du journal valaisan *Le Nouvelliste*), *Les bébés polonais/Chance* (des images de nourrissons provenant du journal polonais *Gazeta Wyborcza*), *Les Annuaires* (une collection d'annuaires téléphoniques du monde entier) ou même *Monumenta* (des vêtements usagés aux couleurs bariolées accrochés au mur ou répartis sur le sol), ces archives sont le fait d'une multitude d'individus tirés de l'anonymat par la force de l'évocation symbolique et artistique²⁹. Dans un entretien accordé à Catherine Grenier en 2007, Boltanski envisage son projet : « cette archive va augmenter chaque année. On pourra aller dans cette île, et dire 'je veux écouter le cœur de ma grand-mère'. Il y aura à la fois des cabines d'enregistrement et un endroit plus vaste et plus cérémonial pour écouter les cœurs »³⁰. Nous ne sommes pas loin de la Maison des Morts imaginée par Darrieussecq. Dans un dossier accompagnant l'exposition *Monumenta* au Grand Palais parisien en 2010, où une cabine d'enregistrement des battements de cœur a été mise au service des visiteurs, nous lisons :

Le cœur, symbole de la vie, devient l'universelle médiation qui réunit tous les hommes et qui « photographie », pour ainsi dire, chaque individu. À travers Teshima, Christian Boltanski souhaite créer un mythe moderne. Face à l'écoulement inéluctable du temps, Christian Boltanski échappe au mode de transmission occidental traditionnel, qui s'attache d'avantage à l'objet devenu relique, pour créer selon l'inspiration des traditions orientales, privilégiant le savoir véhiculé par les légendes et les mythes.³¹

Boltanski aurait pu, évidemment, réaliser ce projet en ligne à l'aide des multitudes de logiciels accessibles. La facilité d'accès à ces archives en enlèverait pourtant tout l'intérêt. Son sens essentiel est qu'une personne qui souhaite entendre le battement de cœur d'un proche doive faire un long voyage³², un effort, un pèlerinage comme l'appelle Boltanski. Il constate en 2021 : « Cet endroit est très visité, pas parce que je suis un artiste, mais parce qu'il est devenu un lieu de pèlerinage où l'on vient écouter le cœur d'un être aimé »³³. Boltanski cherche à créer des

²⁸ Christian Boltanski. *Conversation avec Laure Adler*, Flammarion, Paris 2021, pp. 46–47.

²⁹ M. Śnieciński, *op. cit.*, p. 25.

³⁰ Ch. Boltanski, C. Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, Seuil, Paris 2007, pp. 300–301.

³¹ *MONUMENTA 2010 Christian Boltanski Personnes*, [dans :] Le Centre national des arts plastiques, p. 12, <https://www.cnap.fr/sites/default/files/import_destination/document/123734_documento_cunentations_pedagogiques.pdf> [consulté le 29/10/2021].

³² M. Śnieciński, *op. cit.*, p. 25.

³³ Christian Boltanski. *Conversation...*, *op. cit.*, p. 45.

légendes qui dépassent la matérialité de l'œuvre par *re-sacralisation* de la mort, dont les rites subissent un partage égalitaire de privé et de public.

La présence universelle, supra-historique et transculturelle des rituels funéraires et des commémorations ritualisées des morts a été la première et la plus impressionnante découverte de l'ethnographie. Il n'existe aucune forme de vie humaine, pas même la plus primitive, où l'on n'ait pas suivi un modèle qui prônait la nécessité de prendre soin des corps des morts et de maintenir leur présence posthume dans la mémoire. Parce que, comme le résume Patrick Baudry, « si absents qu'ils soient, et au-delà de l'absence même, de la possibilité d'absence, les morts doivent pouvoir se situer en un endroit »³⁴. Les rituels visionnés par Darrieussecq, Boltanski et Calle, nourris de technologies nouvelles, rompent pourtant avec cette idée d'écarter les morts d'un monde où ils ne doivent plus avoir leur place. Effectivement, un cimetière est considéré plutôt comme « dépourvu de toute activité qui vaudrait d'être notée »³⁵. D'après les paroles de Fiorenza Gamba suivant les rituels traditionnels « la mort n'existe pas dans le paysage quotidien, sinon en ces lieux séparés, éloignés et bien cachés : on se protège des morts et de leur contagion en les enfermant dans les cimetières »³⁶. Les cabines proposées par les artistes en question fournissent l'espace intermédiaire où on peut rapprocher les morts de nos existences, sauver leurs hologrammes, préserver le rythme de leurs cœurs, attraper le moment du passage. Les rites postmodernes d'immortalité passent par les étapes de *dé-sacralisation*, de *dis-sacralisation*, et de *re-sacralisation* pour satisfaire à « ce besoin postmoderne d'une union sympathique avec ses propres morts, et pathétique avec les autres vivants à l'égard des morts »³⁷. Darrieussecq, Boltanski et Calle peignent ainsi de nouveaux lieux de mémoire qui pourraient redessiner des liens intergénérationnels où ceux qui restent et ceux qui sont partis gardent le contact.

MORTUARY RITUALS VERSION 2.0 – THE VISIONS OF MARIE DARRIEUSSECQ, CHRISTIAN BOLTANSKI AND SOPHIE CALLE

Abstract

A major role of culture is to imply the expansion of the spatial and temporal borders of the being with the aim to abolish them completely. The meaning of death and disappearance occupies a special place in many works. Marie Darrieussecq, Christian Boltanski and Sophie Calle, artists exploiting the imaginary possibilities of letters but also of installations, give us some visions of mortuary rituals adapted in accordance with the changing contemporaneity. The rituals imagined by Darrieussecq, Boltanski and Calle in *The House of the Dead*, *The Records of the Hearts* and the film

³⁴ P. Baudry, *op. cit.*, p. 22.

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ F. Gamba, *op. cit.*, p. 113.

³⁷ *Ibidem.*

Could Not Grasp the Death, nourished by new technologies, nevertheless break with the idea of removing the dead from a mode where they should no longer have their place. The “cabins” proposed by the artists provide the intermediate space where we can bring the dead closer to our existences; save their holograms, preserve the rhythm of their hearts, catch the moment of passage. Darrieussecq, Boltanski and Calle thus paint new places of memory that could redraw intergenerational links where those who remain and those who have left maintain contact.

Key words: death, ritual, disappearance, ghost, Marie Darrieussecq, Christian Boltanski, Sophie Calle.

Mots-clés : mort, rituel, disparition, spectre, Marie Darrieussecq, Christian Boltanski, Sophie Calle.