



HAL
open science

Petits et grands suicides de l'art

Anna Guilló

► **To cite this version:**

Anna Guilló. Petits et grands suicides de l'art. Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques, EA 34 02, Université Marc Bloch Strasbourg II, Feb 2011, Strasbourg, France. hal-02441564

HAL Id: hal-02441564

<https://amu.hal.science/hal-02441564>

Submitted on 15 Jan 2020

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

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

Petits et grands suicides de l'art

Conférence donnée à l'Université Marc Bloch Strasbourg II, EA 34 02 initialement intitulée
Images du suicide dans les pratiques artistiques contemporaines
« Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques », 2 février 2011

Thème romantique par excellence, le suicide parcourt les œuvres littéraires de l'Antiquité à nos jours et parsème l'histoire des représentations avec une étonnante récurrence. Qu'elles servent une macabre mise en scène de soi ou qu'elles soient l'annonce d'un funeste destin, les images du suicide, lorsqu'elles sont investies par des pratiques artistiques contemporaines, servent différents propos, des plus narcissiques aux plus existentiels. Pourquoi les artistes sont-ils hantés par ce thème et comment les fictions qu'ils inventent peuvent-elles s'accommoder de la réalité du suicide ? À l'heure où le suicide frappe les employés surmenés, les pères de famille surendettés et les peuples opprimés, peut-on jouer à « faire le mort » sans se demander quels sont les enjeux sémantiques et politiques d'une telle pratique ?

À l'origine de cet intérêt pour les images du suicide, se trouve un premier travail de recherche que j'avais mené dans le cadre de ma thèse autour des autoportraits en décapité et, accessoirement, travestis¹. Les autoportraits que j'avais alors analysés et dont je montre ici quelques exemples (Figs. 1, 2, 3) ne sont pas encore des autoportraits en suicidé à proprement parler, mais le fait que des artistes fassent le choix de se représenter morts m'apparaissait comme une sorte de « privilège » du faiseur d'histoires qui, par la fiction qu'il inventait, pouvait dépasser l'image de cette frontière absolue qu'est la séparation entre la vie et la mort. J'avais moi-même abusé de ce genre de représentation qui formait à l'époque l'essentiel de ma pratique artistique (Fig. 4). Lorsque Caravage donnait ses traits, fatigués, à une tête de Goliath décapitée ou encore son jeune visage presque féminin à Méduse ; lorsque Allori se représentait en Holopherne pendant au bout de la main de Judith à laquelle le peintre avait donné le traits de sa maîtresse, la cruelle (car infidèle) Mazzafira, c'est tout un dispositif à la fois fictionnel et interprétatif qui se mettait en place autour de la représentation du mort, ce dernier étant, dans les exemples convoqués ici, le peintre lui-même.



1. Caravage, *David*, 1609-1610.
Huile sur toile, 125 x 101 cm. Rome, Galerie Borghèse

¹ *Tête-à-tête. Pour (ou contre) une herméneutique plastique de l'œuvre d'art.* Thèse de doctorat soutenue le 2 décembre 2003 à l'Université Paris 1- Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Jean Lancri.



2. Caravage, *Tête de Méduse*, v. 1598.
Huile sur toile marouflée su bouclier en bois 55 cm de diamètre. Florence, Musée des Offices



3. Cristofano Allori, *Judith et Holopherne*, 1616-1620.
Huile sur toile, 116 x 139 cm. Florence Palais Pitti.



4. Anna Guilló, *Autoportrait en décapitée ou portrait prémonitoire de mon père sur son lit de mort*, 1999-2000. Photographie prise dans un disque de résine, coussin, 120 x 120 x 10 cm. Paris, coll. part.

L'*imago* a pour objectif l'appropriation de l'un ou de plusieurs éléments du monde extérieur, d'où la fonction magique et rituelle que l'on a toujours attribuée aux premières images connues de l'époque préhistorique mais aussi de l'Antiquité. Mon hypothèse est que la représentation du suicide serait une image d'une image, une image « au carré » en quelque sorte, dans le sens où elle redoublerait la fonction originale de l'image qui est celle de rendre présents les absents. Le thème du suicide est représenté dans les œuvres dès l'Antiquité (Fig. 5), comme illustration des mythes mais est également présent dans la Bible, – on oublie souvent que Judas se pend à un arbre après avoir trahi Jésus comme le montre ce panneau de Derick Baegert où, à l'avant-dernier plan de cette *Véronique*, on aperçoit le traître pendu se détachant sur l'horizon (Fig. 6). Précisons également qu'en dehors des héros des grands récits, le suicide de personnages célèbres de l'Antiquité (Socrate, Aristote, Diogène, Cléopâtre, Empédocle, Sénèque, etc.) est devenu une iconographie à part entière dans l'histoire de l'art (Fig. 7).



5. *Le Suicide d'Ajaj*, cratère en calice étrurien, v. 400-350 av. J.-C., Londres, British Museum.



6. *Judas pendu*, Derick Baegert, *Véronique et un groupe de cavaliers*, 1477-1478. Huile sur bois, 113 x 97,5 cm, Musée Thyssen-Bornemisza, Madrid. (+ détail)



7. Jacques-Louis David, *La Mort de Socrate*, 1787. Huile sur toile, 130 x 196 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

La représentation du suicide n'échappe pas, comme toutes les autres iconographies, aux phénomènes des mode et à chaque époque son « suicidé préféré » : Lucrèce au Moyen-Âge ou encore le suicide d'amour aux XVIII^e et XIX^e siècle, ce dernier venant souvent en prolongement de la littérature, – pensons au *Werther* de Goethe ou au personnage d'Ophélie qui inspirera tant les préraphaélites anglais (Fig. 8) – mais aussi le thème du suicide d'artiste pour mieux dire l'impuissance de l'homme face à un idéal artistique qui le dépasse. On se contentera d'évoquer la mort de Frenhofer dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac (« Je suis donc un imbécile, un fou ! je n'ai donc ni talent, ni capacité, je ne suis plus qu'un homme riche qui, en marchant, ne fait que marcher ! Je n'aurai donc rien produit !) ou encore la pendaison du personnage de Claude Lantier dans *L'Œuvre* d'Émile Zola : « Claude s'était pendu à la grande échelle, en face de son œuvre manquée. Il avait simplement pris une des cordes qui tenaient le châssis au mur, et il était monté sur la plate-forme en attacher le bout à la traverse de chêne, clouée par lui un jour, afin de consolider les montants. Puis, de là-haut, il avait sauté dans le vide. En chemise, les pieds nus, atroce avec sa langue noire et ses yeux sanglants sortis des orbites, il pendait là, grandi affreusement dans sa raideur immobile, la face tournée vers le tableau,

tout près de la Femme au sexe fleuri d'une rose mystique, comme s'il lui eût soufflé son âme à son dernier râle, et qu'il l'eût regardée encore, de ses prunelles fixes² ». On sait d'ailleurs que cette fin tragique fut d'ailleurs à l'origine de la brouille entre Zola et Cézanne, le peintre ayant interprété ce suicide comme l'aveu de l'échec de la peinture impressionniste sous la plume de son ami écrivain et critique d'art. Ce glissement du suicide *dans* l'art vers le suicide *de* l'art est d'ailleurs récurrent, nous le retrouverons à plusieurs reprises.



8. Sir John Everett Millais, *La mort d'Ophélie*, 1852. Huile sur toile, 76 x 112 cm, Tate Gallery, Londres.



9. Édouard Manet, *Le Suicidé*, 1877-81. Huile sur toile, 38 x 46 cm. Fondation E.G. Bührle Collection, Zurich.

Si l'on veut bien suivre mon hypothèse de départ, le suicide serait alors non seulement une « image au carré », mais elle serait surtout *consubstantiellement* liée à la question de la représentation occidentale, à la mise en scène, et à l'histoire du portrait et, plus particulièrement à celle de l'autoportrait. Or l'histoire de l'autoportrait est directement influencée par la représentation du Christ, telle qu'elle s'exprime dans la peinture dès l'ère paléochrétienne mais aussi dans les images dites acheiropoïètes (Fig. 10), miraculeuses car soi-disant non faites de main d'homme. Que l'on puise dans les sources bibliques (« Dieu créa l'homme à son image comme sa ressemblance ») ou dans la mythologie, partout apparaît le rapport spéculaire propre à l'autoportrait y compris dans un célèbre passage du *De Pictura* d'Alberti qui fait remonter l'origine du portrait pictural au mythe de Narcisse, personnage dont on ne sait trop, selon les versions, s'il se noya par accident ou s'il se suicida par dépit.



10. Francisco de Zurbarán, *La Sainte Face* ou *Le Voile de Véronique*, 1631. Huile sur toile, 70 x 51,5 cm. Stockholm, Musée national des Beaux-Arts

² Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio classique », 1983, p. 396.

Traits de Dieu et corps du Christ incarné ont jeté les conditions et possibilités de la représentation occidentale, et si l'image artificielle n'existe que par l'image naturelle³, c'est que toute notre iconographie, y compris la plus contemporaine, s'est posée (ou opposée) en termes d'imitation donc d'interprétation puisque nous savons depuis Aristote que l'imitation est nécessairement interprétative. *L'Autoportrait à la pelisse* (Fig. 11) de Dürer est peint à l'époque où le mouvement spirituel de la *Devotio moderna* culmine, alimenté par l'ouvrage de piété anonyme *De imitatione Christi*, écrit en latin et parfois attribué au chanoine Thomas Hermeken a Kempis (1379 – 1471). Divisé en quatre parties, le livre invite le lecteur chrétien à se comporter en toute chose comme le Christ en prônant l'ascèse et les vertus de la vie intérieure. Analyse intérieure et introspection s'opposent à la scolastique intellectualisante en privilégiant le repli sur soi. Le pendant pictural de cet ouvrage littéraire lui est antérieur de plusieurs siècles puisque l'imitation de Jésus-Christ a commencé par être une imitation de son image que l'on connaissait par les images acheiropoïètes. Il suffira de lier le portrait du Christ à l'autoportrait de l'artiste pour que cette imitation ne fasse qu'un. C'est donc dans ce contexte très particulier de piété intense que Dürer se représente de face, les cheveux longs, bouclés, tombant de part et d'autre de ses épaules sur une élégante pelisse ornée de fourrure.

Contrairement à la coutume, Dürer ne se représentait pas en artiste au travail. Mais c'est avant tout le hiératisme et la stricte frontalité de la pose qui font la rareté de l'autoportrait de 1500 car l'exercice devant le miroir induit généralement la pose de trois-quarts. De plus, les codes visuels de l'époque réservaient ce maintien aux représentations du Christ. Si on évoque habituellement les cheveux longs, la barbe et la lumière intérieure pour qualifier ce tableau d'« autoportrait en Christ », ce rapport à l'image que l'on se fait du Christ est peut-être tout autant accentué par le parallèle que l'autoportrait de Dürer entretient avec les représentations des images de la Sainte Face image pérenne par excellence qui trouve un écho dans l'inscription : « *Albertus Durerus Noricus ipsum me propriis sic effingebam coloribus æthuses anno XXVIII* » (Moi, Albrecht Dürer de Nuremberg, peignit mon propre portrait ainsi avec des couleurs impérissables à l'âge de vingt-huit ans). Alors que l'autoportrait de 1493 jouait avec la polysémie de l'emblème du chardon qui symbolise à la fois fidélité (en allemand, chardon se dit Männertreu, fidélité masculine) et Passion / rédemption par le sacrifice du Christ, celui de 1500 offre au regardant attentif un symbole plus subtil : dans l'iris de l'œil se reflète une fenêtre qui serait l'expression du topos antique de *l'oculi finestra animae* — l'œil fenêtre de l'âme — mais peut-être aussi la représentation à la fois prémonitoire (le Christ-Dürer n'a que vingt-huit ans dans ce portrait) et évocatoire de la Croix, formée ici par les montants de la fenêtre, cette croix annonciatrice de la mort à laquelle Jésus se rend volontairement, en toute connaissance de cause.

Clin d'œil humaniste aux théories de la Renaissance et paradoxal *memento mori* à la fois, cet autoportrait relève aussi bien de la Vanité que de la complaisance morbide mais aussi d'une forme de conjuration de la mort telle qu'elle apparaît dans les représentations du suicide. C'est pour cela que j'utilise la question du suicide, par-delà ses représentations, comme outil de réflexion sur certains modes de représentation, notamment autoportraiturale.

³ À ce sujet, voir Marie-José Mondzain, *L'Image naturelle*, le Nouveau Commerce, 1995.

S'il n'est pas à proprement parler une représentation du suicide, il incarne cette même substance commune que j'évoquais plus haut entre histoire de la représentation et suicide comme mise en scène-même de l'art.



Fig. 11 Albrecht Dürer, *Autoportrait à la pelisse*, 1500.
Huile sur panneau, 67 x 49 cm. Munich, Alte Pinakothek. (+ détail de l'œil.)

Or cette questions de la mise en scène est également particulièrement présente dans deux autres registres, moins savants que ceux de la Renaissance allemande, que je n'ai pas encore évoqué : il s'agit du cinéma⁴ et des images populaires, ces dernières étant intimement liées à l'invention du journalisme de fait divers. Car si le suicide est à-même d'attirer les représentations liées à la mise en scène, c'est qu'il est lui-même souvent mis en scène et c'est en cela, encore, que ses représentations peuvent être considérées comme des images au carré puisqu'il est la mise en scène d'une mise en scène.

Les images populaires que je ne fais ici qu'évoquer⁵ ont dans un premier temps été diffusées par des gravures et des illustrations puis par la photographie policière. On y croise tantôt des joueurs désespérés, des hommes en train de se guillotiner ou encore des archives policières montrant cadavres et autres images parfois stupéfiantes, notamment lorsqu'il s'agit de recenser les quelques 30 objets contondants avalés par un même individu pour en finir avec la vie (Figs. 12, 13, 14, 15).



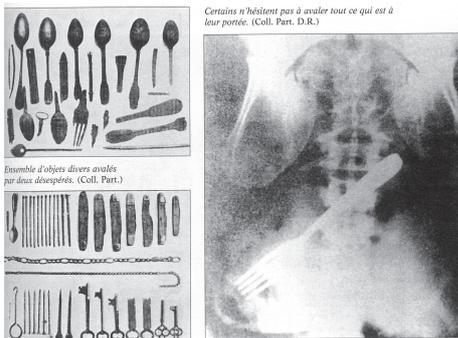
12. Georges Frey, *Joueur désespéré*, 1840 (coll. Part.)

⁴ Il faudrait consacrer un livre entier au suicide au cinéma, je n'ai pas ici le loisir de m'attarder sur cette question passionnante qui nous éloignerait de notre champ d'investigation.

⁵ Là encore, je n'ai guère le temps de m'étendre sur la question mais je renvoie le lecteur à l'ouvrage de Martin Monestier, *Suicides. Histoire, techniques et bizarreries de la mort volontaire des origines à nos jours*, Paris, éd. Le Cherche midi, coll. « Document », 1995.



13. Homme en train de se guillotiner, Xilographie, *Illustrated news*, 1876

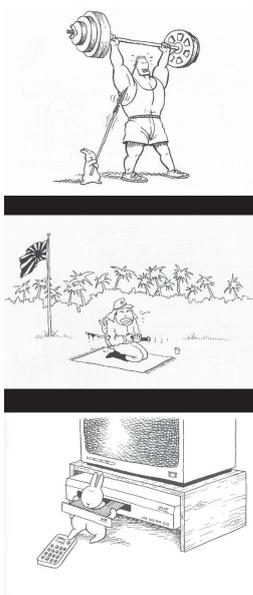


14. Suicide par absorption (archives policières).



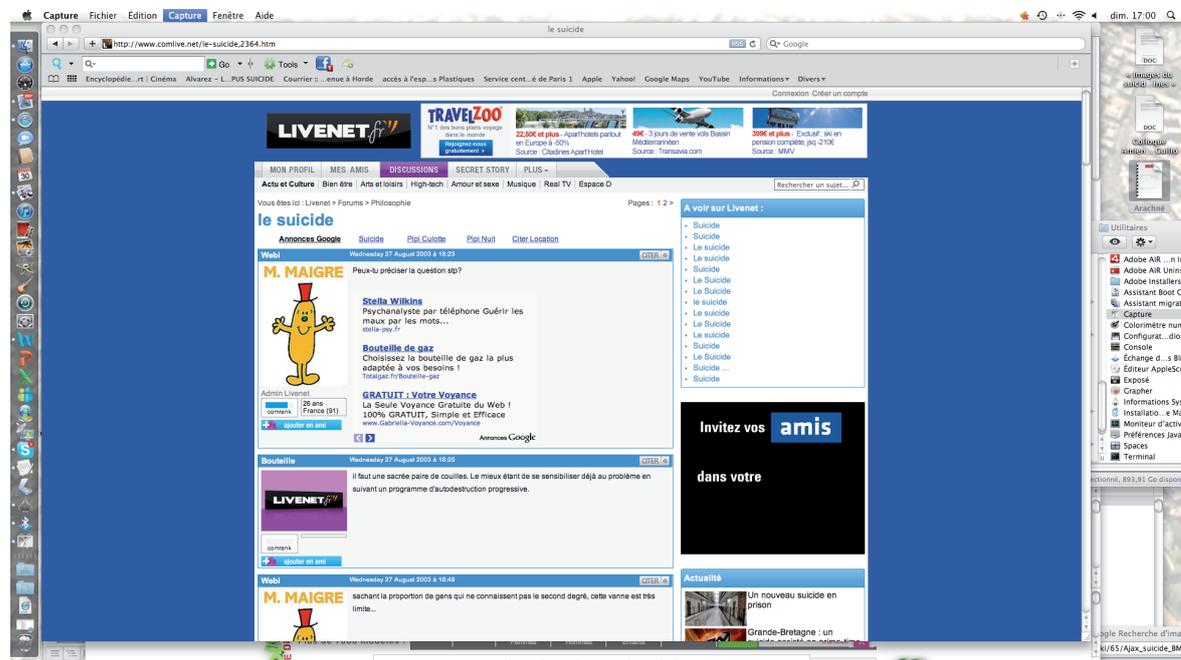
15. Suicide au gaz (archives policières).

Dans le registre populaire contemporain, le suicide est traité par comique de répétition, par exemple dans les illustrations des albums *Bunny suicides* d'Andy Riley (Fig. 16),



16. Andy Riley, planche de dessins extraite de la série d'albums des *Bunny suicides*, 2004.

mais encore largement relayé par l'internet qui alterne entre sites documentaires plus ou moins sérieux⁶ et douloureux forum de discussion à l'image de cet exemple trouvé au hasard où les internautes discutent de questions pour le moins difficiles sur un site qui par ailleurs a eu le bon goût d'afficher une publicité pour une bouteille de gaz avec le slogan suivant : « Choisissez la bouteille de gaz la plus adaptée à vos besoins ! » (Fig. 17).



17. Capture d'écran du site www.comlive.net/le-suicide.2364.htm

J'ai recensé plus de 300 ouvrages et articles et des centaines d'images sur le suicide. Les centres de recherche qui s'intéressent aux représentations de la mort ont toujours une sous-section « suicide » et il faut bien avouer que d'une manière générale, le thème du suicide possède un fort potentiel évocateur dans notre imaginaire collectif qui a beaucoup inspiré les auteurs et les artistes du XX^e siècle, de DADA aux Surréalistes (René Crevel, Jacques Rigaut), en passant par Topor, le *Suicide kit* de Fluxus, celui de Ben et plus récemment un artiste comme Édouard Levé qui, à l'instar de Pierre Molinier, est passé du dire au faire, j'y reviendrai. Il faut peut-être également rappeler l'importance du livre scandaleux (et censuré) de Claude Guillon et Yves le Bonniec, édité en 1982 aux éditions Alain Moreau : *Suicide, mode d'emploi*, sous-titré *Histoire, technique, actualité*. Cet ouvrage relate l'histoire, les différentes techniques et l'actualité du suicide. Au dixième chapitre, figurent des « recettes médicamenteuses » et des noms de médicaments mortels qui susciterent une levée de boucliers après que certains « suicidés » les eurent manifestement suivies.

Le suicide est un drame de la vie et il est peut-être temps de préciser et d'insister que je ne m'intéresse pas à cette question du point de vue psychologique, médical ou sociologique, mais bien d'un point de vue plus esthétique, lié à ses représentations dans l'art. Le suicide peut alors prendre une valeur métaphorique, tout comme il peut être

⁶ Voir par exemple cette incroyable *Encyclopédie sur la mort* sur ce site canadien : <http://agora.qc.ca/thematiques/mort.nsf/>

symbolisé socialement parlant. La création artistique, qui s'est toujours plus occupée d'imaginaire que de réel (ce pour mieux exister dans une forme de réalité d'ailleurs), procède de ce que la psychanalyse aurait décrit comme la pulsion de mort. La pulsion de mort est liée à des compulsions, des contraintes ou des automatismes de répétition. Freud, par exemple, avait eu à traiter des soldats qui revivaient littéralement les horreurs subies sur les champs de bataille. Les enfants maltraités qui deviennent un jour des adultes maltraitants sont également dans ce même type de schéma. Mais lorsque la pulsion de mort emprunte la substitution métaphorique, elle s'oriente souvent vers la créativité et l'art. Reproduire une scène, c'est s'en faire l'auteur, le metteur en scène, c'est la maîtriser, c'est affirmer son autonomie et une forme de liberté par rapport à quelque chose qui est initialement vécu comme une contrainte voire un traumatisme. Or, si l'on admet que la plus grande des contraintes, pour ne pas dire notre fatalité, est celle de notre mort, la mettre en scène, c'est alors la déjouer en laissant une empreinte durable sur le monde. Michel Thévoz, dans *L'Esthétique du suicide*, précise qu' « Il n'y a pas de présence sans représentation, l'objet doit disparaître pour qu'on le nomme, le symbole institue une mort qui n'est pas un néant mais la promotion à une vie non physique⁷ ». Ce point de vue est fortement lié à la représentation et à la vanité de l'artiste en suicidé (où l'on retrouve le thème de l'autoportrait en décapité initial) qui, comme je le disais plus haut, fut un thème romantique par excellence comme le montre par exemple ce dessin de Ferdinand von Rayski (Fig. 18)



18. Ferdinand von Rayski, *Suicide dans l'atelier*, vers 1840. Dessin à la plume et rehauts de blanc.

Mais c'est certainement avec l'invention de la photographie que le suicide devient presque un genre à l'intérieur des mises en scène de soi. Contrairement à la représentation picturale, c'est bien l'image et non la représentation de l'artiste lui-même qui incarne ici son art (et la soi-disant mort de son art) comme le montre le célèbre *Autoportrait en noyé* d'Hippolyte Bayard dont j'ai déjà parlé ailleurs et sur lequel je ne m'étendrai pas.⁸ Je rappellerai simplement que cette image comporte au dos un texte⁹

⁷ Michel Thévoz, *L'Esthétique du suicide*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Paradoxe », 2003.

⁸ Je renvoie à mon article « L'autoportrait en suicidé : la tentative réussie de l'autofiction », revue *esse arts+opinions* n°58 « Extimité ou le désir de s'exposer », Montréal, septembre 2006

⁹ « Le cadavre du Monsieur que vous voyez ci-dérrière est celui de M. Bayard, inventeur du procédé dont vous venez de voir, ou dont vous allez voir les merveilleux résultats. À ma connaissance, il y a à peu près trois ans que cet ingénieux et infatigable chercheur s'occupait de perfectionner son invention.

L'Académie, le Roi et tous ceux qui ont vu ses dessins que lui trouvait imparfaits, les ont admirés comme vous les admirez en ce moment. Cela lui a fait beaucoup d'honneur et ne lui a pas valu un liard. Le gouvernement, qui avait beaucoup trop donné à M. Daguerre, a dit ne pouvoir rien faire pour M. Bayard et le malheureux s'est noyé. Oh ! Instabilité des choses humaines ! Les artistes, les savants, les journaux se sont occupés de lui pendant longtemps et aujourd'hui qu'il y a plusieurs jours qu'il est exposé à la morgue, personne ne l'a encore reconnu, ni réclamé. Messieurs et Dames, passons à d'autres, de crainte que votre odorat ne soit affecté, car la tête du Monsieur et ses mains commencent à pourrir, comme vous pouvez le remarquer. »

dans lequel Bayard se plaint que son invention n'a pas été reconnue, contrairement au daguerréotype de son rival, et que c'est pour cela qu'il s'est jeté dans la Seine. Mais cette supposée noyade, si elle est certes là pour dire un certain désarroi, sert également un autre propos qui est celui de montrer les prodiges techniques du positif direct. Cette première image sous forme de canular tient donc lieu de manifeste à la fois de la « mort annoncée » du positif direct (en fait, l'Académie reconnaitra cette invention, que l'on peut considérer un peu comme l'ancêtre du Polaroid, quelques années plus tard) et celle de son auteur par lui-même. Apparaît donc ici la figure de l'artiste en martyr et ça n'est pas pour rien que cette photographie a souvent été rapprochée au tableau de David, *La Mort de Marat*, nous verrons plus loin comment les « vrais » martyrs se servent eux-mêmes de ce genre de mise en scène à des fins moins drolatiques d'ailleurs.



19. Hippolyte Bayard, *Autoportrait en noyé*, 1840. Positif direct, 18,7 x 19,3 cm. Société française de photographie, Paris.

Nous avons ainsi vu que la représentation du suicide obéit à des régimes iconiques différents mais qu'elle se partage en deux grands axes, presque opposés. Le premier est l'axe romantique, un brin suranné, qui peut parfois éveiller les moqueries, comme le montre ce tableau de 1839 de Leonardo Alenza, une charge contre le romantisme où l'on voit un poète désespéré, identifié par ses livres, une plume et des feuilles de papier éparses, se jeter du haut d'une falaise (tout en se poignardant histoire d'assurer la réussite de son entreprise) où gît une tombe fleurie. Au loin, ses deux comparses se sont respectivement pendu à un arbre et tiré une balle dans la tête (Fig. 20). Mais le désespoir, le mal de vivre, la douleur, le suicide par amour sont encore aujourd'hui très présents dans l'imaginaire, notamment dans la culture adolescente toujours en quête de modèles auxquels s'identifier. Je ne donnerai ici qu'un seul exemple avec le suicide de Kurt Cobain, leader du groupe Nirvana, qui a inspiré de nombreux *remakes* associant l'idole rock à Chatterton, un autre poète suicidé célèbre. Ainsi le célèbre tableau de Henry Wallis montrant le poète anglais mort sur son lit tel un bel endormi a été repris par le peintre Sandow Birk qui associe à la pose de Chatterton les vêtements de Cobain et le décor de la pièce dans laquelle le chanteur se tira une balle dans la tête comme on le voit dans l'image diffusée par la presse et réinterprétée dans le film de Gus Van Sant, *Last Days*. L'artiste Sam Taylor Wood a également exploité la pose du tableau de Wallis dans un montage qui laisse la part belle au rapprochement entre la mort et le sommeil (Fig. 21).



20. Leonardo Alenza, *Les Romantiques ou Suicide*, 1839. Huile sur toile, 36 x 28 cm. Musée romantique, Madrid.



21. Quelques variations sur le tableau de Henry Wallis, *Chatterton*, 1856 (à gauche) : Remake de Sandow Birk, *The Death of Kurt Cobain*, série des *History Paintings* (en haut au milieu), une photographie de Sam Taylor Wood, *Soliloquy 1*, 1998 (en bas au milieu), l'image diffusée dans la presse du corps de Kurt Cobain gisant au sol (en haut à droite) et une image tirée du film de Gus Van Sant, *Last Days*, 2005 (en bas à droite).

Le second axe serait celui du suicide plus « philosophique », compris comme un acte de protestation sociale et, donc, d'une affirmation de liberté. Et c'est cette forme de suicide comme acte de résistance qui me fait croire, à mesure que j'avance dans cette recherche, que ce ne sont pas tant les représentations du suicide qui m'intéressent mais plutôt le *suicide comme dispositif artistique et social*, autrement dit, pas tant le suicide *dans* l'art que le suicide *de* l'art, le suicide *dans* la société mais le suicide *de* la société, comme Artaud aurait parlé de Van Gogh comme suicidé de la société.

Il faut donc revenir à la dimension symbolique du suicide associée à celle du martyr et rappeler comment cet acte d'une violence absolue a souvent été le détonateur, l'image à retenir de certains conflits dans le monde. Je pense par exemple à l'immolation par le feu d'un jeune étudiant en philosophie, Jan Palach, le 16 janvier 1969 sur la place Venceslas à Prague pour protester contre l'invasion soviétique, et plus récemment à l'immolation de Mohamed Bouazizi, le 17 décembre 2010, qui marqua le début de la « Révolution de Jasmin » en Tunisie et des Printemps arabes qui s'ensuivirent. Sans vouloir m'étendre sur les exemples multiples qui pourraient ici être cités, rappelons tout de même que cette pratique de l'immolation par le feu est par ailleurs particulièrement courante chez les moines tibétains qui « s'enflamment » par centaines depuis des années pour protester contre la situation de domination chinoise de leur pays.

Mais il faut peut-être nuancer le propos car ces martyrs deviennent soudain moins « héroïques » à nos yeux à l'heure où il s'agit de les replacer dans le contexte des attentats-suicides qui viennent en quelque sorte déroger à la règle du suicide conventionnel puisqu'ils lui associent l'homicide, donc le terrorisme. Or il existe des images, très particulières, de ces martyrs comme le montre un remarquable article de Meir Wigoder intitulé « Le "futur antérieur" de la photographie. Prendre la pose à l'heure des attentats-suicides »¹⁰. Meir Wigoder y analyse une pratique qui consiste, pour les kamikazes palestiniens à aller se faire tirer le portrait dans un studio de photographie avant de passer à l'acte (Fig. 22).

¹⁰ Article de Meir Wigoder, « Le "futur antérieur" de la photographie. Prendre la pose à l'heure des attentats-suicides », n° spécial d'*Art press*, « Images et religions du livre », 2004.



22. Kamikaze posant dans un studio de photographie, 1995. Photographe inconnu.

L'exemple de cette photographie est stupéfiant, puisqu'on y voit le kamikaze posant devant un décor représentant le Dôme du Rocher à Jérusalem regarder, placée dans sa main gauche, sa propre tête coupée, insérée dans l'image par un rudimentaire photomontage ; où l'on retrouve l'emblème de la décapitation, du « tête-à-tête », de l'autoportrait, de la mise en scène de soi etc. Cette image n'a pas vocation artistique, mais la mise en scène est là pour « dire » quelque chose néanmoins de ce jeune homme qui s'apprête à jouer les bombes humaines et qui choisit de laisser, pour ultime trace de lui vivant, un autoportrait en décapité dans une pose qui n'est peut-être pas sans rappeler également la scène la plus célèbre de *Hamlet* où la question de l'être est posée avec un crâne, ultime vanité, dans la main.

Le terme de « futur antérieur » judicieusement employé par l'auteur de cet article évoque le commentaire de Barthes au sujet du portrait de Lewis Payne, condamné à mort, pris par Alexander Gardner en 1865 : « Il est mort et il va mourir »¹¹ et semble intéressant à appliquer, dans un tout autre contexte, au suicide de Pierre Molinier puisque le suicide, comme la photographie, porte en lui la notion de préméditation et annonce quelque chose du futur qui, au moment où l'événement est appréhendé par le spectateur, montre déjà un passé. Le mercredi 3 mars 1976, allongé sur son lit devant un miroir dans une spectaculaire mise en scène, l'artiste se tire une balle de colt 44 dans la tête. On trouvera non loin du corps, accrochée à un fauteuil Louis XV, une lettre avec ces mots : « Je soussigné, déclare me donner volontairement la mort... et j'emmerde tous les connards qui m'ont fait chier dans toute ma putain de vie. En foi de quoi je signe : Pierre Molinier »... Sur une table, un autre document manuscrit : « Ça me fait terriblement chier de vivre et je me donne volontairement la mort et ça me fait bien rigoler. J'embrasse tous ceux que j'aime de tout mon cœur. Signé : Pierre Molinier »¹². Or l'artiste avait déjà mis en scène son suicide, six ans plus tôt dans son *Autoportrait en suicidé* (Fig. 23) dans lequel on le voyait gisant dans son atelier, un pistolet non loin du corps et un poignard transperçant un crâne tombé au sol. Là encore, la mise en scène apparaît *a posteriori* comme une prémonition, un futur antérieur de l'acte à venir, ce que l'on retrouvera également d'une certaine manière chez le photographe et écrivain Édouard Levé qui passe à l'acte par pendaison le 15 octobre 2007, non sans avoir enfilé son plus beau

¹¹ Roland Barthes, *La Chambre claire*. Note sur la photographie, Paris, éd. Seuil/Gallimard/Cahiers du cinéma, 1980, p. 149.

¹² Au sujet des lettres de suicidés (ou de « faux suicidés »), je renvoie au travail photographique de Vassili Godtchenko.

costume, au lendemain d'avoir posté à son éditeur son ouvrage *Suicide*¹³, édité à titre posthume l'année suivante.



24. Pierre Molinier, *Autoportrait en suicidé*, vers 1970.

Je n'ai pas le loisir, dans l'espace de cette conférence, de rentrer dans le détail du nombre d'œuvres relatives au suicide que j'ai pu collecter depuis que je m'intéresse à ce sujet. Sans doute serait-il opportun qu'un éditeur, prêt à payer un certain nombre de droits de reproduction, me donne un jour l'occasion d'établir une sorte d'anthologie du suicide dans l'art. Mais pour convaincre l'assistance qu'il ne s'agit pas là simplement d'une lubie ou d'un épiphénomène, je voudrais vous passer, presque sans commentaires, quelques images d'œuvres qui vous permettront au moins de prendre la mesure de l'extraordinaire prolifération de cet emblème dans les pratiques artistiques contemporaines de toutes natures¹⁴.



25.



26.

¹³ Édouard Levé, *Suicide*, Paris, P.O.L., 2008.

¹⁴ 25. Sam Samore, *The Suicidist*, 1973 et 2005, 26. Janeta Eyre, *Rehearsal # 4 (Répétition n°4)*, 1993. Photographie C-print, 76,2 x 101,6 cm. Collection de l'artiste. 27. Gilles Barbier, *Paysage Mental (Loch Ness)* 2003. Technique mixte, dimensions variables, 28. Christiana Glidden, *Death of a replicant*, 1998. Résine, verre. 29. Gianni Motti, Performance, *Entierro n°1*, Vigo, Espagne. 30. Paul Rebeyrolle, série *Les évasions manquées, Suicide n°3*, 1982. Peinture sur toile, 228 x 195 cm. 31. Maurizio Cattelan, *Bidibidobidiboo*, 1996, écureuil empaillé, céramique, formica, bois, peinture, acier. Grandeur nature, pièce unique. 32. Maria Lassnig, *Toi ou moi*, 2005. Huile sur toile. 33. Andy Warhol, *Suicide (Fallen body)* 1963. À partir d'une photo de la mort de Evelyn Mac Hale par Robert Wiles. 34. Gerhard Richter, *Pendu*, 1988. Huile sur toile. 35. Andres Serrano, 36. Alain Séchas, *Professeur suicide*, 1995. Installation avec film vidéo (48 min). Moulage polyester et inox. Bois, toile, écran, socle, son. 37. Cindy Sherman



27.



28.



29.



30.



31.



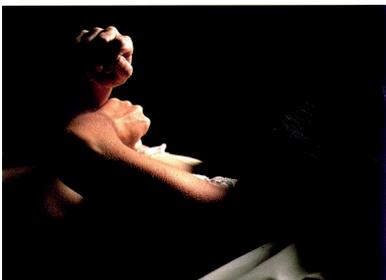
32.



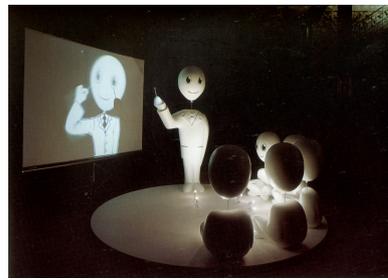
33.



34.



35.



36.



37.



38. Eugenio Merino, *For the Love of Gold*, 2009.

Et je finirai par cette sculpture de l'artiste espagnol Eugenio Merino, une œuvre représentant Damien Hirst enfermé dans l'une de ses boîtes en verre en train de se tirer une balle dans la tête. Le titre, *For the Love of Gold*, est une référence au crâne serti de diamants vendu 100 millions de dollars par l'artiste anglais dont le pantin porte d'ailleurs ici un T-shirt à son effigie. Merino dresse ce portrait satirique d'un artiste qui essaie toujours d'augmenter sa cote et suggère, non sans un peu de lourdeur peut-être, qu'en se suicidant, il réussirait assez vite à atteindre cet idéal –position cynique s'il en est, surtout si on précise que cette œuvre de Merino s'est elle-même plutôt bien vendue à la Foire d'art contemporain de Madrid où elle fut exposée en 2009.

On peut alors se demander si en mettant en scène le suicide de l'artiste le plus cher du marché, et en soulignant aussi la part excessive du marché de l'art, Merino ne se prend pas à son propre piège : en « suicidant » Damien Hirst, il pense porter un coup au monde de l'art, mais ce geste un peu naïf, récupéré par le même marché que l'artiste voudrait dénoncer, est à mon sens beaucoup plus proche d'un suicide *de* l'art que d'un geste réellement contestataire. Ce suicide de l'art, mais je résume un peu rapidement le problème qu'il faudra développer ailleurs, est celui des pratiques contemporaines qui revendiquent une nature critique voire politique sans pour autant vouloir renoncer au dispositif d'exposition traditionnel ni moins encore aux retombées symboliques qu'implique l'idée romantique de « l'être artiste ». C'est en croyant flinguer Damien Hirst qu'Eugenio Merino, dont on peut par ailleurs apprécier l'œuvre, se fait le fossoyeur de l'art, avec une insouciance, pour ne pas dire une inconscience, assez représentative de l'esprit qui anime certains artistes de ce début de XXI^e siècle.