

De l'art d'accommoder les restes : aux limites de l'exposition de l'art contemporain ?

RÉSUMÉ

Dans l'art contemporain, les restes humains ne sont plus exposés en tant que témoins scientifiques. Ils deviennent réel support de l'œuvre, manipulables et utilisables presque à souhait. Leur utilisation dans le contexte d'exposition artistique amène des questionnements à la fois nouveaux et récurrents sur l'approche muséographique à adopter et sur les limites de l'exposable qui se traduisent différemment selon les intentions des commissaires.

Ces dernières années, de nombreux débats ont amorcé la problématique de l'exposition et de la conservation du corps et des restes humains dans l'institution muséale. Le sujet est régulièrement traité d'un point de vue déontologique ou juridique, en référence aux nombreux cas de demandes de restitution qui se sont multipliés au fil des ans. La décision récente de restituer à la Nouvelle-Zélande les têtes maories conservées en France en est un exemple. Les limites de l'exposable et du respect dû aux morts sont aussi fréquemment questionnées, notamment avec des expositions telles que «Our Body» ou «Körperwelten», qui présentent des corps plastinés. Si ces interrogations se posent naturellement dans les musées d'ethnographie ou de sciences naturelles, elles font également partie intégrante des réflexions menées dans le cadre artistique, et plus particulièrement dans le champ de l'art contemporain.

Les artistes ayant traité le corps de multiples manières, il était presque naturel qu'ils en viennent à utiliser des restes humains dans leurs œuvres. De l'émergence de cette démarche découlent des pièces tantôt provocatrices, tantôt métaphoriques, qui trouvent leur place dans les expositions. En dehors de tout contexte ethnographique ou historique, le cadavre est alors donné à voir dans des circonstances qui nécessitent peut-être une autre approche muséographique. Loin de dresser le panorama complet de cette vaste thématique, nous allons plutôt au travers de cet article nous intéresser à des cas précis constituant des exemples de l'incorporation des restes humains dans l'art contemporain. La réflexion autour de l'utilisation du corps dans un contexte artistique implique de nombreux aspects tant déontologique et juridique qu'esthétique qui ne seront ici qu'esquissés¹. Partant du principe que les objets incluant des restes humains sont considérés comme œuvres, une fois montrés dans un contexte artistique, je m'intéresserai davantage à la manière dont les commissaires d'exposition choisissent ou non de les présenter.

¹ Voir à ce sujet l'ouvrage à paraître, coordonné par Fabienne Soldini-Bagci, « La mort et le corps dans les arts aujourd'hui », reprenant les diverses contributions au colloque du même nom ayant eu lieu en 2007.

LES RESTES HUMAINS COMME ŒUVRES D'ART

Deux tendances pour une même spécificité de l'œuvre

Les vanités, l'évocation des enfers ou de batailles ont donné l'occasion aux artistes de peindre et d'évoquer le corps mort à maintes reprises. Le cadavre a ainsi pris une place importante non seulement dans les représentations mais aussi dans la construction de l'œuvre. Delacroix ou De Vinci fréquentaient, par exemple, les morgues et instituts de médecine afin d'étudier au mieux l'anatomie humaine. Ces nombreuses visites leur permettaient de reproduire le corps au plus près de la réalité. Avec l'art contemporain, les artistes dépassent cette approche tant scientifique qu'imagée du corps mort pour développer une création plus explicite. « Les artistes cherchent aujourd'hui, dans une perspective esthétique, à dépasser la simple présentation et représentation de la mort et du cadavre. Leurs travaux ont ceci de différent qu'ils mettent en avant une nouvelle visibilité de la mort par des mises en scène qui se distinguent de celles qui étaient proposées jusqu'alors » (Girel, 2007 : 57). Cette visibilité de la dépouille et les mises en scène dont parle Sylvia Girel concernent une multitude de démarches artistiques que j'évoquerai partiellement dans ce chapitre au travers de deux tendances, différenciées par l'utilisation qui est faite des restes humains.

La première tendance regroupe des œuvres qui pourraient être ressenties par le public comme moins choquantes pour les raisons décrites ci-après. Le corps mort peut tout d'abord être évoqué, voire utilisé, sans que nous y soyons visuellement confrontés. Les artistes utilisent dans ce cas les cadavres dans le processus créatif de leurs œuvres mais ne les montrent pas. La dépouille est alors convoquée dans notre imaginaire plutôt que dans la réalité. Certaines créations de Teresa Margolles sont intéressantes pour illustrer ce propos. Artiste mais également diplômée en médecine légale, Margolles² a travaillé en tant que technicienne dans une morgue. Cette occupation professionnelle lui a inspiré des œuvres à la fois fortes et suggestives sur le deve-

nir de l'homme. Ses enregistrements sonores d'autopsies (« Sonido de la Morgue », 2003), effectuées sur plusieurs morts à Guadalajara, nous amènent à penser irrémédiablement à ces corps sciés, tranchés puis recousus, sans toutefois nous confronter directement à leur vision³. De même, l'exposition des couvertures dans lesquelles sont enveloppés les corps (« Encobijados », 2006) et la présentation de blocs transparents sur lesquels on devine les projections de sang lors de l'autopsie (« Vaho », 2006) sont autant d'évocations de ce corps sans vie qui, bien qu'absent visuellement, hante notre imaginaire⁴ (fig. 1).

Il est possible d'être physiquement en présence d'une œuvre composée de restes humains sans que cela ne nous paraisse inopportun ou déplacé. Ce sentiment est dû à un contexte historique et culturel particulier. L'utilisation du processus de dégradation de l'être humain dans certaines créations nous renvoie à la longue tradition artistique des vanités. Les œuvres « For Heaven's Sake » (2008) et « For the Love of God » (2007) de Damien Hirst, composées toutes deux de crânes recouverts de diamants, en sont évidemment des exemples types. La réalité du sujet s'enrichit d'une dimension métaphorique qui peut, dans ces cas, prédominer sur l'aspect « authentique » du matériau. Il convient toutefois d'indiquer que, dans ce contexte précis, nous sommes en présence d'ossements et non de chairs conservées dans du formol. Enfin, un certain nombre d'œuvres instaurent naturellement une distance entre la représentation du cadavre et le public par le matériau même de création. Tel est le cas des photographies qui, malgré la présence visuelle des restes humains, ne nous mettent pas en confrontation directe avec ceux-ci. Il existe alors une barrière implicite à laquelle nous nous rattachons. Joël-Peter Witkin compose ainsi des natures mortes en mélangeant des éléments représentatifs des vanités à des pieds et des mains découpés et récupérés à la morgue. La composition est alors photographiée et seul le cliché en noir et blanc est considéré comme œuvre⁵. Les trois exemples cités pour illustrer cette première tendance (Margolles, Hirst, Witkin) ont tous en commun de faire référence de manière implicite aux restes humains, soit par l'absence de toute représentation, soit par le rattachement à une tradition picturale ou encore par la distance due au média utilisé par l'artiste.

La deuxième tendance est caractérisée par la présence physique de restes humains ou de corps dont l'utilisation peut se révéler provocatrice, parfois à la limite du soutenable. Véronique d'Auzac de Lamartine parle dans ce contexte d'obsécrité de l'art contemporain,

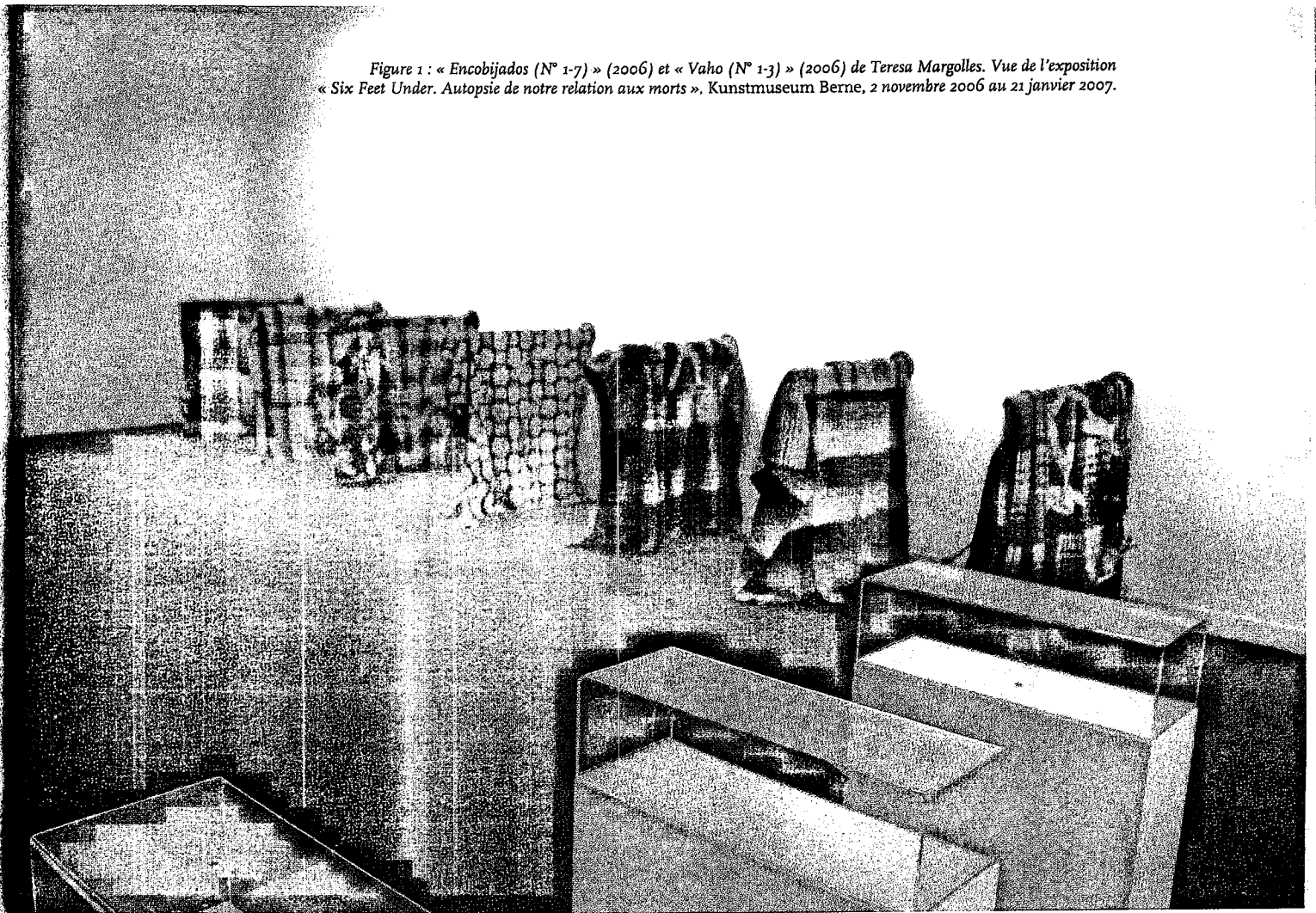
² L'artiste s'inscrit dans un premier temps au sein du collectif Semefo (Servicio Medico Forense), groupe connu principalement pour ses performances liées à la mise en scène souvent brutale et violente de la mort.

³ Il s'agit d'une œuvre acousmatique, qui n'est accompagnée par aucune photographie lors de ses présentations.

⁴ Si aucune référence visuelle n'est voulue par l'artiste, chaque œuvre est accompagnée d'une mise en contexte écrite, dans laquelle Margolles explique le processus de création et donc sa démarche.

⁵ La technique du noir et blanc établit une distance supplémentaire, rendant la composition plus irréaliste.

Figure 1 : « Encobijados (N° 1-7) » (2006) et « Vaho (N° 1-3) » (2006) de Teresa Margolles. Vue de l'exposition « Six Feet Under. Autopsie de notre relation aux morts », Kunstmuseum Berne, 2 novembre 2006 au 21 janvier 2007.



qui « s'inscrit par une lisibilité directe et brutale dans l'immédiateté du sujet offert au regard » (d'Auzac de Lamartine, 2002 : 167). Au cours de sa première période artistique, Teresa Margolles réalise « Lengua », qui consiste en une langue prélevée sur le cadavre d'un toxicomane, naturalisée et posée sur un socle. L'objet évoque la marginalité, caractérisée par la présence d'un piercing sur la langue, et représente donc, selon l'artiste, les conditions sociétales auxquelles le défunt a été confronté. Ici, l'artiste nous livre son œuvre en éliminant toute forme de distance, ce qui peut provoquer un sentiment de malaise chez le visiteur. Le groupe chinois Cadavre est également représentatif de cette utilisation provocatrice du corps. Les artistes de ce collectif se sont faits connaître par le biais de quelques expositions, notamment à la 49^e Biennale de Venise en 2001. Les cadavres sont ici exploités sans restriction d'âge ou

de sexe. Assemblage d'une tête d'enfant, d'un corps de lapin et d'ailes de mouette (« Ruan » de Xiao Yu) (fig. 2), scène de cannibalisme de Zhu Yu (« Diner », 2000⁶) ou installation mettant en scène la tête d'un vieil homme sur laquelle est disposé le cadavre d'un enfant mort-né (Sun Yuan et Pen Yu, « Honey », 1999) poussent à son extrême limite la frontière de la morale évoquée par Nathalie Heinich dans « Le triple jeu de l'art contemporain ». Car, dans ce contexte, l'utilisation des restes humains ne s'arrête plus à la représentation presque respectueuse du corps humain tel quel mais elle franchit un cap par la manière dont l'artiste traite la dépouille. Il manipule les restes et expérimente des associations. Tout en conservant sa nature première, le corps mort est dans ce cas vraiment considéré comme matière à découper ou à travailler pour développer un concept créateur.

LA VIE
DES
MUSÉES
23/2011
Les restes
humains

57

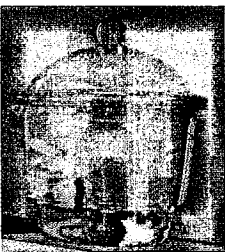


Figure 2 : « Ruan » de Xiao Yu (1999). Vue détaillée de l'œuvre. Exposition « Mahjong - Contemporary Chinese Art from the Sigg Collection », Kunstmuseum Berne, 13 juin au 16 octobre 2005.

⁶ Si elles ont été largement diffusées sur internet et sont encore accessibles actuellement, ni la performance, ni les photographies n'ont été réitérées ou présentées publiquement dans une exposition.

Le corps comme matériau de création exposé

La particularité du matériau premier dans les créations décrites ci-dessus implique deux notions qu'il est nécessaire d'évoquer avant d'approfondir l'analyse de leur présentation. Ces notions affectent la manière dont le visiteur de l'exposition percevra l'œuvre et, par conséquent, les choix opérés en amont par le commissaire.

En tant que visiteur, nous avons déjà tous été visuellement et physiquement confrontés à la présentation de restes humains dans le cadre muséal, qu'il s'agisse d'un crâne dans un musée de sciences naturelles ou d'une momie dans un musée d'histoire ou d'ethnographie. Sommes-nous pour autant choqués par la vision de ces expôts ? Quand le cadavre est exposé et conservé au musée, il acquiert le statut d'objet de patrimoine, considéré avant tout comme témoin d'une époque ou d'une civilisation dans un contexte scientifique. Dans l'art contemporain, un changement de catégories s'opère. Le corps et les restes humains sont exploités comme des sujets d'inspiration et, dans le cadre précis qui nous occupe, comme support de l'œuvre. Ils deviennent alors matériau de création, comme le seraient du bois, de l'acrylique ou toute autre matière sculpturale et picturale. Ainsi, en tant que matière première, ils peuvent être découpés, arrachés et associés à d'autres éléments. L'artiste n'en retiendra que des fragments pour faire passer son message. Tout en étant le sujet d'une expérience de caractère artistique, ce matériau conserve cependant sa nature « humaine ». Même s'il ne s'agit que de fragments, les restes sont reconnaissables et le public sait qu'il se trouve face à ce qui fut autrefois un être humain. Et le fait que les artistes s'appuient sur

cette particularité à la fois physique et symbolique du matériau pour revêtir l'œuvre d'un message précis (rejet de la science, évanescence du corps, évocation de la marginalité) intensifie le sentiment de malaise que le visiteur peut éprouver face à ces créations.

La deuxième notion que je souhaiterais évoquer à propos de l'exposition des restes humains dans un contexte artistique, en comparaison au contexte scientifique, est le phénomène de distanciation. Laure Cadot explique que la présentation des restes humains joue sur la distance qui s'installe entre le visiteur et l'expôt. L'éloignement chronologique, géographique et culturel sont autant de paramètres qui instaurent une barrière virtuelle entre le corps exposé et nous, sous prétexte qu'il s'agit d'un corps datant de milliers d'années ou provenant d'une population éloignée. Cette distanciation disparaît avec l'usage du corps dans les œuvres d'art actuel et cela est en partie dû à la contemporanéité du matériau et de sa symbolique. La langue de Teresa Margolles, provenant d'un jeune homme décédé dans les années nonante, est actuelle par la présence du piercing et par sa référence directe à la société contemporaine ; les têtes et parties de corps photographiées par Witkin nous ressemblent presque ; les fœtus nous semblent à peine morts. Face au destin de ces parties de corps, nous ne pouvons nous empêcher de nous identifier et de nous projeter dans ces œuvres. Or, s'il est fortement souhaité par les artistes, ce processus d'identification peut avoir de nombreuses conséquences sur la réception qu'en aura le public, notamment en situation d'exposition.

LES PROCESSUS DE MISE EN EXPOSITION DE LA DÉPOUILLE

Une diversité d'approches ?

Nous l'avons vu, l'utilisation des restes humains en tant que matériau plastique constitue un nouveau champ d'exploration pour les artistes. Et cela engendre une série de problématiques, telles que l'absence de distanciation ou le changement de statut, qui ont à la fois des répercussions sur le public mais aussi sur la façon dont nous donnons à voir les créations. Ne pouvant nier l'existence de cette démarche artistique, les commissaires d'exposition doivent prendre des décisions concernant les conditions de présentation de telles œuvres. L'analyse qui suit permet de mettre en lumière certains choix opérés par rapport à la spécificité de la création. Trois expositions seront ici étudiées : « Andres Serrano. La part maudite », « Partage d'exotismes » et « Mahjong - Contemporary Chinese Art from the Sigg Collection ».

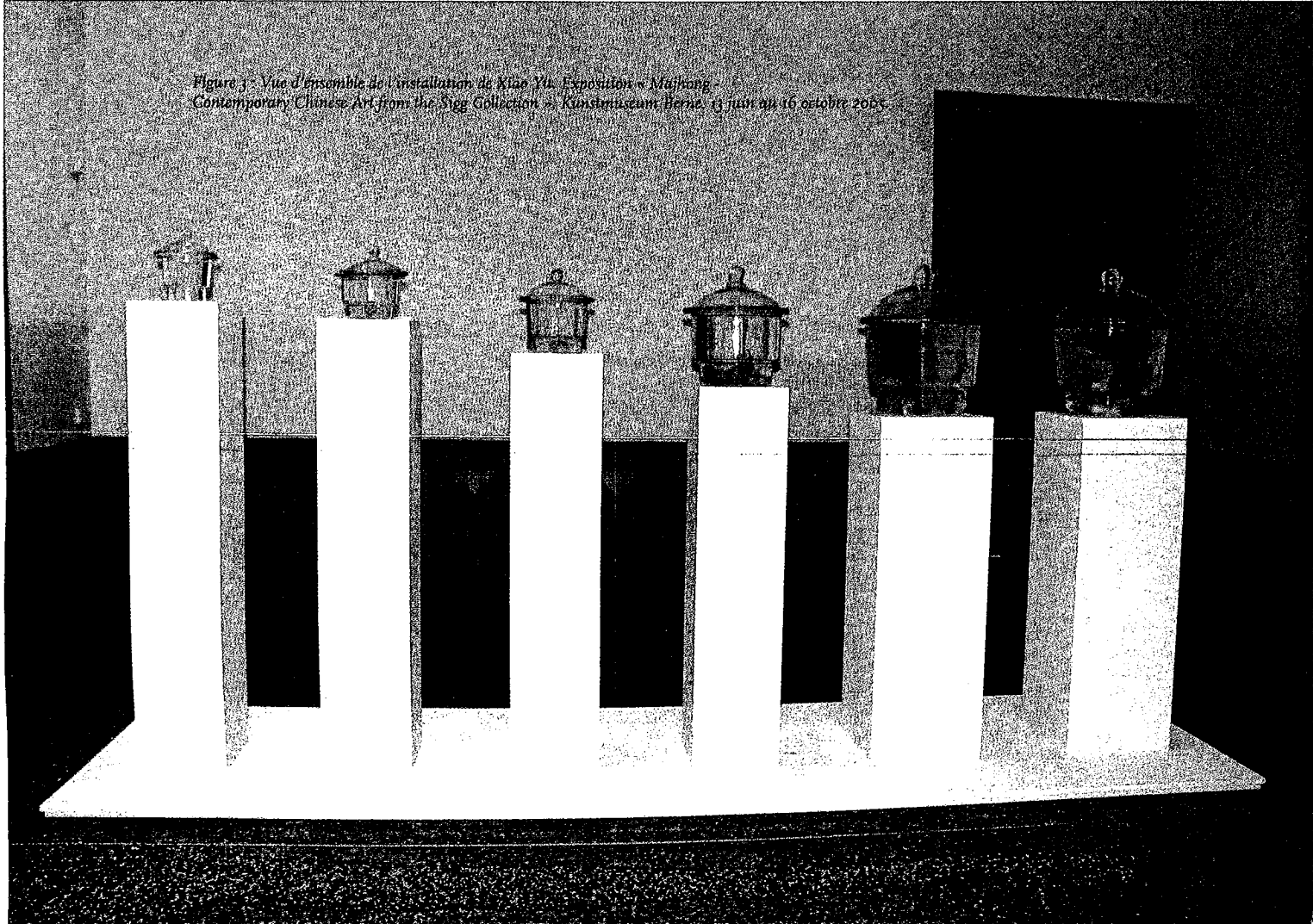
« Andres Serrano. La part maudite » a eu lieu entre 2006 et 2007 à la Collection Lambert à Avignon. Première exposition monographique de l'artiste, elle présente sans détour tous les aspects de son travail photographique : du « Piss Christ » (photographie d'un crucifix plongé dans un liquide aux reflets jaunes et rouges qui se révèle être un mélange d'urine et de sang) aux clichés des hauts dignitaires du Ku Klux Klan en passant par ses portraits de la société américaine. Parmi la sélection présentée, on retrouve la série « The Morgue », dans laquelle l'artiste photographie des cadavres reposant à la morgue. Le corps n'y est jamais montré dans son intégralité, le cadrage étant toujours serré sur un fragment comme un œil, des bras ou le haut d'un buste. Créant une certaine distance esthétique, Serrano décontextualise l'image de la dépouille, la rendant presque irréelle par les couleurs, le format et la mise en scène. Seuls les titres font référence à la représentation du cadavre par l'identification des causes du décès (« Rat Poison Suicide », « Pneumonia Death », « Hacked to Death »,...). C'est donc seulement en lisant les cartels que nous sommes projetés dans la réalité des images. Dans l'exposition à la Collection Lambert, le parcours est principalement tracé selon les thématiques et les séries issues de l'œuvre de Serrano. Les différentes photographies provenant de l'ensemble « The Morgue » sont donc rassemblées en une même salle. Présentées dans un espace mi-clos, elles sont totalement séparées du reste du parcours par l'ajout d'un lourd rideau fermant l'espace. Un panneau, disposé à l'entrée de ce dernier, explique le caractère parfois choquant des œuvres pour un public sensible. Seule une œuvre (« Death Unknown »), représentant un visage et un torse suturés cachés en grande partie par un drap blanc, est accrochée en dehors de la salle, visible de tous.

En 2000 s'ouvre la cinquième Biennale d'art contemporain de Lyon. Placée sous le commissariat de Jean-Hubert Martin, la thématique choisie est le « Partage d'exotismes », soit la présentation d'une diversité de cultures. Martin décide de subdiviser le sujet en plusieurs catégories, inspirées par une approche anthropologique : « manger », « habiter », « sexuer », « mourir », etc. C'est sous le thème de la mort que l'on retrouve des artistes tels que le collectif mexicain Semefo et le groupe chinois Cadavre. Souhaitant présenter un aperçu de la création chinoise, il est normal, selon le commissaire, de proposer « une plongée dans l'univers de six artistes de Pékin qui, par-delà leurs singularités, partagent l'audace de traiter sans détour du corps, animal ou humain, monstrueux, fragmenté ou mort » (Martin *et al.*, 2000 : vol. 2, 147). C'est ainsi que « Ruan » de Xiao Yu et « Honey » de Sun Yuan sont repris dans la sélection. Pourtant, plutôt que de les exposer physiquement, le commissaire privilégie une approche documentaire par la présentation des créations via trois bandes vidéo⁷. Ces films sont eux-mêmes diffusés dans un espace sombre et clos, délimité par des parois. Jean-Hubert Martin justifie sa démarche comme ceci : « Elles sont fortes ces œuvres, mais non présentables en Occident. L'exotisme n'a pas encore l'amplitude requise pour le faire. L'usage efficace de la viande humaine comme « art » peut toujours trouver une raison symbolique ou une tradition qui l'expliquent, le culte des morts tout comme la violence ne sont pas les mêmes en Europe, en Amérique Centrale, ou en Chine... » (Martin *et al.*, 2000 : vol. 1, 12). Plaçant de la sorte une frontière entre ce qui est présentable ou non au regard des occidentaux, le commissaire choisit d'instaurer une double distance entre les œuvres et le public, non seulement d'un point de vue physique (barrières visuelles) mais aussi symbolique (le statut des expôts est ici documentaire et non plus artistique).

Le troisième cas est quelque peu particulier car il présente deux points de vue, celui du commissaire et celui du public, qui vont au cours de l'exposition se confronter pour modifier l'approche muséographique originelle. « Mahjong - Contemporary Chinese Art from the Sigg

⁷ Pour « Honey », ce choix semble justifié étant donné que l'œuvre n'a été réellement exposée qu'une seule journée, en raison de la conservation délicate des matériaux (dont le lit de glace). Par contre, pour rappel, « Ruan » est composé d'un bocal contenant un être « hybride » conservé dans du formol.

Figure 3 - Vue d'ensemble de l'installation de Xiao Yu. Exposition « Mahjong - Contemporary Chinese Art From the Sigg Collection » - Kunstmuseum Bern, 13 juin au 16 octobre 2005.



Collection » se déroule en 2005 au Kunstmuseum de Berne. L'exposition est entièrement basée sur la collection privée d'Uli Sigg, amateur suisse d'art contemporain chinois. Divisée en différents thèmes, elle porte un regard autant sur la création chinoise contemporaine que sur le point de vue d'un de ses collectionneurs. « Ruan », déjà exposé lors de la Biennale de Lyon, fait partie de la sélection. L'idée générale est de présenter les œuvres dans une totale liberté de vision, sans restriction particulière (fig. 3). Pourtant, au cours de l'exposition, une plainte à l'encontre de l'artiste, du commissaire et du musée est déposée par un visiteur. Ce dernier estime entre autre que l'œuvre de Xiao Yu est une atteinte à la paix des morts. Le musée décide alors d'engager différents experts afin de déterminer la limite de l'exposable et de juger de la liberté de l'artiste. Jugé présentable dans le cadre de l'exposition, « Ruan », qui est dans un premier temps retiré des salles, réintègre les lieux. Cette réintégration de l'œuvre ne se déroule toutefois pas selon les mêmes conditions de départ et une série de précautions sont ajoutées afin d'éviter

toute autre réaction de la part du public. « Ruan » est séparé des autres créations, isolé dans une salle, et un panneau explicatif (« exposition réservée à un public conscient et responsable ») est disposé devant la pièce. Dans ce cas, malgré la pression subie⁸, le commissaire Bernhard Fibicher n'a souhaité exercer aucune censure vis-à-vis de l'œuvre, estimant qu'elle faisait partie d'un tout et que l'exposition perdrait de son sens si l'une ou l'autre création en était soustraite.

L'exposition des restes humains : quelle approche pour quelle logique discursive ?

L'émergence de l'utilisation des restes humains dans l'art contemporain a engendré différents types de monstration, relevant chacun d'une logique discursive particulière. Deux éléments déterminent en premier lieu les choix muséographiques : les intentions du commissaire et la sélection des œuvres. Dans les cas de « Mahjong » et de « Andres Serrano », l'objectif est avant tout la mise en évidence de la démarche d'un artiste ou d'un collectionneur. Le choix de présenter « The Morgue » ou « Ruan » s'inscrit donc dans la logique du discours, ces œuvres étant représentatives d'une partie de la production ou de la collection. L'exemple de la Biennale de Lyon diffère un peu de ce point de vue car, s'agissant d'une exposition thématique, le com-

⁸ La presse locale s'est emparée de la polémique autour de la plainte mais aussi autour de la suspicion concernant la légalité de la provenance du fœtus. Voir à ce sujet les nombreux articles parus dans le journal suisse *Le Matin* en août 2005.

missaire ne se trouve pas dans l'obligation de donner à voir les créations du groupe pékinois. Il aurait pu proposer d'autres artistes représentant l'exotisme chinois. Suivant l'approche anthropologique, il sélectionne donc le groupe pour sa démarche vis-à-vis de la mort. Il n'assume pourtant pas ses réflexions jusqu'au bout. Présentant des documents plutôt que les œuvres elles-mêmes, il instaure ainsi délibérément une limite à ne pas dépasser. Jean-Hubert Martin se place de la sorte à l'opposé de Bernhard Fibicher, commissaire de « Mahjong », qui estime que leur rôle « ne consiste pas à démystifier une œuvre mais à l'exposer »⁹.

Le contexte de monstration dans lequel s'inscrit l'œuvre détermine la mise en place de nombreux dispositifs. Les créations ne sont que très rarement données à voir dans leur immédiateté. Seule l'exposition « Mahjong » en offre une visibilité directe. Mais, dans cet exemple, le commissaire a du se raviser par la suite, pour répondre aux réactions de certains visiteurs. Des précautions sont donc prises afin de ne pas confronter le public directement aux restes humains. Au vu des cas exposés ici, l'isolation dans une salle séparée du reste du parcours est privilégiée et ce, indépendamment de la nature de l'expôt présenté (photographie, document, installation). La présence de panneaux, déresponsabilisant en quelque sorte l'institution, participe également à cette instauration d'un fossé entre l'œuvre et le visiteur. Les avertissements tels que « pour public averti », « pour public conscient et responsable » ou encore « interdit au moins de 18 ans non accompagnés » sont autant d'exemples de cette prise de distance vis-à-vis des œuvres. L'exposition multiplie donc les dispositifs scénographiques et textuels afin de créer des barrières virtuelles entre la création et le public.

Avec ces trois exemples, nous constatons que les processus de mise en exposition du corps mort peuvent varier pour répondre à un discours particulier. L'oscillation entre montrer l'œuvre dans sa plus pure brutalité visuelle ou au contraire la présenter sous son aspect documentaire indique qu'il n'existe pas de « mode d'emploi ». Certains commissaires privilégieront une approche directe des œuvres, peu importe les matériaux utilisés ou le processus créatif de l'artiste. D'autres exerceront une sorte d'autocensure en anticipant les répercussions qu'auront les œuvres sur un public culturellement différent.

Comme l'explique Laure Cadot, la présentation des restes humains nécessite une logique de respect : « respect dû aux morts en premier lieu, en les exposant autant que faire se peu [sic] dans un contexte qui permette de comprendre ce qu'ils ont été du temps de leur vivant, (...), respect enfin à l'encontre du public par le biais d'une muséographie privilégiant la sobriété, à même de créer une atmosphère de rencontre plu-

tôt que de confrontation » (Cadot, 2007). L'exposition d'œuvres incorporant des restes humains est-elle « respectueuse », au sens entendu par Cadot, de ce matériau particulier ? Si les dispositifs privilégiés sont les mêmes que ceux rencontrés, par exemple, dans une exposition ethnographique induisent-ils pour autant le respect ? Ne s'agit-il pas plutôt d'une logique que j'appellerai « du secret » ? On donne à voir ces œuvres, même si elles sont aux marges de la création, tout en masquant leur vision ou du moins en ne les mêlant pas à l'ensemble de l'exposition. Comme si tout en rendant compte de leur présence, les institutions se posaient encore la question de leur justification en tant qu'œuvre d'art...

CONCLUSION

L'utilisation des restes humains dans une perspective artistique est un sujet vaste qui rencontre à la fois les champs juridique, éthique, esthétique, etc. Dans cet article, deux tendances ont été mises en évidence mais elles ne représentent qu'une infime partie des démarches contemporaines. Malgré tout, nous avons pu constater qu'elles développent un rapport différent aux restes humains pour le visiteur. Cette relation à l'œuvre, quelquefois conflictuelle, se traduit par de nombreuses hésitations quant à la muséographie adoptée pour exposer les créations. Les contours flous qui entourent l'utilisation des restes humains montrent que la réflexion est toujours en cours. Et l'exposition participe à ce questionnement, non seulement sur la définition de ce qui constitue une œuvre mais aussi sur les limites même de l'exposable.

⁹ Bernhard Fibicher, cité par Vincent Donzé, Le « bébé-mouette » sème le doute, *Le Matin*, 8 août 2005 : 2.

Bibliographie

- BAUDRY P., 2006. *La place des morts. Enjeux et rites*. Paris, L'Harmattan.
- BORDELEAU E., 2009. Une constante à la chinoise : Considérations sur l'art performatif extrême chinois. *Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化*, 5, disponible à l'adresse <http://transtexts.revues.org/index269.html> (dernière consultation le 15 février 2011).
- CADOT L., 2009. En chair et en os : *Le cadavre au musée. Valeurs, statuts et enjeux de la conservation des dépouilles humaines patrimonialisées*. Paris, Ecole du Louvre.
- CADOT L., 2007. Quelques considérations sur l'exposition des dépouilles humaines. *Expologie. L'inventaire et l'analyse des pratiques muséographiques, expographiques, curatoriales*, disponible à l'adresse <http://expologie.over-blog.fr/article-23400631.html> (dernière consultation le 9 février 2011).
- D'AUZAC DE LAMARTINE V., 2002. L'obscénité : une forme d'émergence dans l'art contemporain, *La voix du regard*, 15 : 163-169.
- FIBICHER B., et al., 2005. *Mahjong : Contemporary Chinese Art from the Sigg Collection*. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz.
- GIREL S., 2007. Teresa Margolles : comment montrer l'in-montrable ? *La voix du regard*, 20 : 57-66.
- HEINICH N., 1998. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris, éditions de Minuit.
- MARTIN J.-H., et al., 2000. *Partage d'exotismes*, catalogue de la 5^e Biennale d'art contemporain de Lyon. Paris, Editions de la réunion des musées nationaux.
- SOLDINI-BAGGI F. (dir.), *La mort et le corps dans les arts aujourd'hui*. Paris, L'Harmattan (à paraître).