

Et ils moururent heureux jusqu'à la fin des temps
Étude de trois œuvres de Maurizio Cattelan inspirées
des *Musiciens de Brême*

Anna Maisonneuve
Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3
Laboratoire de recherche MICA
anna.maisonneuve@yahoo.fr



Synergies France n° 7 - 2010 pp. 109-116

Résumé : *L'image archétypale des Musiciens de Brême est celle des animaux s'escaladant les uns les autres. Le célèbre artiste milanais Maurizio Cattelan les naturalise dans trois sculptures, aux intitulés énigmatiques : The first, they said, should be sweet like love, the second bitter, like life, and the third soft, like death, Love saves life et Love lasts forever. Cette relecture en trois actes, amplifiant le principe de la taxidermie jusqu'à ne laisser que les os, semble offrir une vision macabre et désenchantée du conte.*

Mots-clés : *art contemporain ; Maurizio Cattelan ; Les Musiciens de Brême ; mort ; taxidermie*

Abstract: *The archetypal image of the Town Musicians of Bremen is the one showing animals climbing on each other. The famous Milanese artist Maurizio Cattelan taxidermises them in three sculptures with enigmatic titles: The first, they said, should be sweet like love, the second bitter, like life, and the third soft, like death, Love saves life and Love lasts forever. This re-reading in three acts, which amplifies the principle of taxidermy until the bones, seems to offer a macabre and disenchanting vision of the story.*

Keywords: *contemporary art; Maurizio Cattelan; Town Musicians of Bremen; death; taxidermy*

Ce n'est pas la mort qui nous prend ceux que nous aimons ; elle nous les garde au contraire et les fixe dans leur jeunesse adorable : la mort est le sel de notre amour ; c'est la vie qui dissout l'amour.
François Mauriac

Extrait de *Le désert de l'amour*

Une trilogie macabre ?

Quatre animaux empaillés s'empilent les uns sur les autres de manière décroissante et selon leur taille : un âne, un chien, un chat et un coq. Oreilles

dressées, ailes battantes ou queues hérissées, chacune des morphologies se contracte à sa manière, ouvrant la gueule afin de dégager son cri le plus performant : hennissement, jappement, feulement et coqueriquement. Les pattes avant de l'âne se juchent sur un gros caillou, prenant appui afin de porter au mieux les ondes sonores composées. La mise en scène de cette sculpture de l'artiste contemporain Maurizio Cattelan ne laisse pas beaucoup de doute quant à sa référence. L'image de cette pyramide animale, aussi familière qu'archétypale assure les résonances textuelles du conte des frères Grimm *Les Musiciens de Brême*. Statue de bronze réalisée par Gerhard Marcks en 1951, devenue le symbole de la ville de Brême ou dessins illustrant le conte éponyme, la vision de ces quatre animaux s'escaladant mutuellement englobe à elle seule et avec immédiateté l'histoire à laquelle elle se rapporte. Dans le conte, quatre animaux sont inquiétés par leur propriétaire respectif, qui les considère comme inefficaces et inutiles parce que trop vieux. Craignant pour leur vie, ils partent chercher fortune avec l'idée de monter un ensemble musical dans la ville de Brême. En chemin, affamés et fatigués, ils tombent sur une maison empliée tout autant d'alléchantes victuailles que de repoussants brigands. Les compères s'escaladent les uns les autres et génèrent un chœur de dissonances si terrifiantes qu'elles mettent en fuite les rôdeurs et permettent au quatuor de s'installer dans la bicoque. S'ensuit une seconde séquence, moins capitale, qui voit le retour de l'un des brigands, sa fuite réitérée avant le dénouement final. Si l'image des bêtes se hissant les unes sur les autres reste la plus significative du récit, c'est probablement parce qu'elle marque le déroulement de l'intrigue, tout autant qu'elle en constitue l'aboutissement.



Maurizio Cattelan
« The first, they said, should be sweet like love, the second bitter, like life, and the third soft, like death »
1995. Âne, chien, chat, coq naturalisés.
165 x 120 x 40 cm. Courtesy galerie Emmanuel Perrotin, Paris

L'intitulé de l'œuvre du plasticien italien n'en reste pas moins énigmatique : *The first, they said, should be sweet like love, the second bitter, like life, and the third soft, like death* ; soit « Le premier, disent-ils, doit être sucré comme l'amour, le second amer, comme la vie, et le troisième suave, comme la mort. » Cette formule fonctionne comme une charade secrète aux allures d'énigme oedipienne. On ne serait pas surpris de la voir provenir d'un récit imaginaire, d'une histoire dans laquelle un héros partirait en quête d'objets aux attributs aussi précis qu'énigmatiques, comme par exemple dans le conte *Les Trois Plumes* des frères Grimm, où trois frères doivent rapporter à leur père le tapis le plus beau, la bague la plus belle et finalement la femme la plus magnifique du royaume. Cette formule est en fait un proverbe berbère issu d'un rituel social du thé. Les touaregs accueillent les visiteurs en leur servant trois tasses de thés, chacune s'appréciant selon une étape différente, marquée de douceur, d'amertume puis d'onctuosité. Cet indice d'hospitalité ne se refuse pas et ne s'interrompt pas sans générer l'impolitesse.

Si la reconnaissance de la source du proverbe n'est pas fondamentale en soi, il n'empêche que les mots qui le constituent assignent un aspect mortuaire à l'oeuvre. D'une image évoquant l'origine d'un triomphe animal, d'une victoire aux allures de rédemption suite au rejet social initial, celle-ci se colore d'un voile funèbre. L'alliance de cette vision idyllique à l'adage berbère laisse émerger l'idée d'un acheminement inéluctable vers la mort. Quelle que soit la réussite, le triomphe et le ravissement éprouvé, ils n'échapperont pas à leur condition de mortels, ils ne s'exempteront pas du trépas, pourrait-on deviner en filigrane.

En tenant compte des variantes postérieures de Cattelan sur le même thème, l'idée esquissée dans cette oeuvre semble se confirmer.



Maurizio Cattelan
« Love Saves Life » 1995. Âne, chien, chat, coq naturalisés.
190,5x 120,5 x 59,5 cm. Courtesy galerie Emmanuel Perrotin, Paris

La troisième installation s'intitule *Love lasts forever* et date pour sa part de 1997. Si les deux premières versions révélait des animaux empaillés, cette dernière amplifie le principe à l'extrême en anéantissant le caractère illusionniste de la taxidermie. La sculpture se compose toujours de la même manière, les chairs ont cependant succombé au poids des années pour ne laisser que les squelettes.

La seconde sculpture, datée également de 1995, arbore le titre de *Love saves life*. Les quatre compères sont toujours aussi naturalisés, leur posture est identique mais à y regarder de plus près, il semblerait que l'énergie initiale soit moins vigoureuse. Leur conduite et leur mimique se sont affaiblies. Les queues s'hérissent moins généreusement, les ailes palpitent à peine, le poil est grisonnant, la dentition jaunie, les bedaines ramollies, les faciès quelque peu hésitants. Ils ont vieilli, mais restent gélifiés dans la représentation de leur acte précieux, heureux et collectif.

Maurizio Cattelan
« LoveLasts Forever » 1997
Squelettes d'âne, chien, chat et coq
210 x 120 x 60 cm. Courtesy galerie Emmanuel Perrotin, Paris



Étudiées dans leur ensemble, les trois pièces plantent le schéma du cycle de la vie divisé en trois temps : celui de la vie, de l'amour et de la mort, au travers duquel se distinguent les trois âges de l'homme : l'âge de l'enfance, l'âge adulte et l'âge du vieillard. Présentes à demi voilées dans l'intitulé de la première œuvre, ces temporalités soulignent l'enchaînement tout autant qu'elles en amplifient le caractère inéluctable et irréversible.

Considéré comme provocateur, qualifié d'enfant terrible comme de Buster Keaton ou d'idiot du village de l'art contemporain, Maurizio Cattelan est un artiste milanais né à Padoue en 1960. Il est l'un des artistes les mieux cotés du marché de l'art contemporain. Il est connu pour avoir mis en scène des personnages hyperréalistes faits de cire, aussi symboliques que Jean-Paul II ou Hitler. Le premier se trouve terrassé par une météorite dans *La Nona Ora*, le second s'offre à genoux, en train de prier dans *Him*. Bien souvent ses œuvres désacralisent et transgressent les tabous, affrontent les dogmes avec les outils de l'ironie, de la dérision, du cynisme et de la violence, afin de remettre en cause les valeurs sociétales.

Dans *Bidibidobidiboo* datant de 1996, l'artiste fait une nouvelle fois appel à l'univers du conte en empruntant à Cendrillon la formule capable de métamorphoser une vie quotidienne calamiteuse en élévation sociale et individuelle, rédemptrice et salutaire. L'installation présente une cuisine miniature, celle de Maurizio enfant. À l'intérieur, un écureuil naturalisé est assis sur une chaise en formica, son corps est inerte et ballant, ses yeux sont clos, il vient de se suicider comme en témoigne le petit pistolet gisant à ses pieds. Le recours à la formulette apparaît ici de manière cynique, dans une distance tragique qui creuserait un gouffre entre le principe de réalité et celui de l'aspiration à l'idéal.

Suivant ces différents aspects il serait aisé de réduire la trilogie invoquant *Les musiciens de Brême* à un simple détournement binaire. Ironisant l'optimisme d'une unité retrouvée dans la récupération de leur corps volé, Cattelan ne ferait que valoir le caractère caduc et factice de l'union des différents aspects de l'être (si l'on considère que les animaux du conte en représentent les singularités). Dans un ouvrage monographique consacré à l'Italien, Francesco Manacorda consolide cette perspective. Pour lui, *Love saves life* procure « un sentiment d'obscur malaise¹ », qui se trouve dramatisé dans *Love lasts forever*, qui est « encore plus macabre² ». L'affirmation de l'amour éternel se trouve anéanti : « l'espoir et l'illusion de la durée sont démasqués par un geste d'un cynisme impitoyable³ ». La vision pessimiste de la nature humaine semble donc primer. Toute extase et toute allégresse éprouvée ici bas, ne peut esquiver la funèbre finitude. Cette interprétation du conte rejoindrait la noirceur d'autres relectures, en témoigne celle de Jörg Steiner qui, dans le livre *Les Nouveaux Musiciens de Brême*, narre la tentative d'animaux, initialement réduits à des effigies publicitaires, de suivre la fortune des héros de Grimm. Leur destinée sera toute autre, passant d'une aliénation à une autre : celle de vedette télévisuelle.

La mort, quotidien étranger

Les motifs de la vie, de l'amour et de la mort, entourant la lecture faite par Maurizio Cattelan des *Musiciens de Brême* constituent les composants essentiels

du conte. La peur de la mort en fonde le principal moteur d'action en permettant à l'intrigue de se dérouler, comme en témoigne le récit dont il est question. Elle est si cruciale qu'elle en vient à définir le genre : « Pour qu'il y ait conte de fée, il faut [...] qu'il y ait menace ; une menace dirigée contre l'existence physique du héros, ou contre son existence morale » écrit Bruno Bettelheim dans *Psychanalyse du conte de fée* (1976 : 188). L'amour et le bonheur assignent le dénouement narratif en devenant les expressions d'une récompense suite à la réussite des épreuves bravées. La vie pour sa part est intrinsèquement liée à tout cela. Elle se caractérise par la quête initiatique et identitaire du héros. Dans cet univers merveilleux, la vie et la mort ne s'opposent pas, ou du moins ne résident-elles pas dans des sphères imperméables. Elles se supplantent, se succèdent et se relaient dans des trajectoires mouvantes. On retrouve cette modalité dans de nombreux contes, tels *Le Loup et les sept Chevreaux* des frères Grimm comme leur version la plus connue du *Petit Chaperon rouge* où les différents protagonistes reviennent à la vie, une fois délivrés de l'estomac d'un féroce canidé. Ailleurs, la mort peut apparaître de manière plus macabre, fournissant démembrement, amputations et autres mutilations. Dans *Le conte du genévrier*, toujours des frères Grimm, un garçon « blanc comme la neige et vermeil comme le sang » est tué par sa marâtre qui le découpe et le donne à souper à son mari. La sœur du funeste bambin en récupère les ossements pour les enterrer au pied d'un genévrier. Un oiseau splendide s'en dégage, partant en quête de différents objets qui lui permettront de retrouver son enveloppe charnelle.

Les métamorphoses et les résurrections sont courantes dans l'univers de la merveille (complètement fictifs et pas vraiment transposables dans la vie réelle !) aux dires de certains, qui laissent entendre que les contes ne sont qu'un ramassis de crédules chimères et de pures irrationalités. Certainement ! Les corps démembrés qui se reconstituent d'eux-mêmes après quelques aventures ne courent pas les ruelles ! Mais cette vision réductrice reste aussi primaire que grossière et simpliste.

L'univers merveilleux des contes révèle une représentation de la vie plus complexe, régie par une continuité entre les deux mondes et les deux états que sont la vie et la mort. D'une certaine manière, leur perception se dévoile dans une ambivalence, dans une représentation mobile et unitaire. Cette vision, loin d'être totalement fictive et absurde, fut celle, traduite dans des temps plus anciens, adoptée dans l'Antiquité et le Moyen Âge, et même en partie à la Renaissance. Cette conception se caractérise « par une indistinction ou tout au moins une continuité entre le naturel et le surnaturel⁴. » L'appréhension de l'univers repose alors sur une osmose entre les différents éléments qui la composent, sans véritable hiérarchisation, chacune des substances appartenant à une seule et même chose, au système harmonieux du cosmos. La vie et la mort en forment les aspects complémentaires, ancrés dans une seule et même réalité. La mort est tellement reliée à la vie qu'elle en est inséparable et vice versa. Ce caractère familier, cette intimité entre ces deux états peut paraître morbide. C'est oublier que cette liaison ne sous-tend aucunement la résignation. La familiarité avec les êtres éteints ne signifie pas pour autant que l'on cherche à les rejoindre et que l'on ne lutte pas pour se préserver du décès. La mort n'est simplement pas niée, elle est intégrée au processus de la vie. Comme l'explique

Jean Markale dans l'introduction des *Contes de la mort des pays de France* (1986) : « Il ne s'agit aucunement [...] de perversions, [...] il s'agit simplement de la certitude que les morts et les vivants font partie d'une même société, et que rien, pas même les symptômes matériels qui caractérisent le passage dans la mort, le trépas, ne peut altérer ni briser ce lien privilégié qui existe entre ceux d'avant, ceux de maintenant et ceux d'à-venir⁵. »

Cette pensée n'appartient plus à nos sociétés contemporaines. Le désaveu, l'abjuration semblent si manifestes qu'ils en deviennent sinistres. Tout ce qui rappelle ou est susceptible d'évoquer notre finitude se trouve répudié et éloigné au plus loin. L'exaltation de la vie est si omniprésente, ses manifestations si univoques, que le spectre de la perte, de la discordance et du morbide en vient à s'établir dans un certain paradoxe.

« Toute victoire de la vie, par la lutte contre la maladie et la misère, par l'hygiène et la salubrité publique passe par le rejet du macabre, et de tout ce qui peut évoquer le macabre. [...] La mort fait peur, dira-t-on. Peut-être. Mais la raison principale de cet écartement de la mort, dans ses manifestations les plus ostentatoires, [...] est extrêmement simple : dans une civilisation industrielle, tout entière axée sur la rentabilité et le taux de croissance, il n'y a pas de place pour la vie et la mort *ensemble*⁶. »

Ce rejet catégorique est celui de l'ère du désenchantement, qui, comme l'avait indiqué Max Weber se définit par le recul des croyances religieuses ou magiques comme mode d'explication des phénomènes, en faveur d'un rationalisme essoufflé, mais qui, surtout, entraîne et accompagne une perte de sens du monde, dès lors qu'il peut être scientifiquement expliqué. L'alliance du sacré et du profane a laissé sa place à une ère emplie d'errements existentiels.

De cet état de fait, de cette appréhension contemporaine de la mort, la trilogie de Cattelan, qui convoque un aspect mortuaire certain, semble cependant dépasser la simple finitude d'une oraison funèbre compartimentée, manifestant une dialectique autrement plus singulière, tournée vers une cohérence originelle de l'existence. Une existence qui ne se réduirait plus à une simple chronologie aussi attendue que linéaire, mais qui appellerait à repenser ce qu'on assigne comme un macabre convenu.

Le devenir immuable

La succession temporelle, inhérente au cycle de la vie se manifeste, comme on a pu le voir précédemment, au travers des trois périodes de l'existence présentes tour à tour dans les trois sculptures, révélant l'origine, l'expérience et la disgrâce. Cependant, un élément plastique, à lui seul, permet de dépasser le cloisonnement de chacun de ces états afin d'en dégager une osmose unitaire. Si les musiciens font en effet l'expérience du vieillissement et de la mort, si le temps en vient jusqu'à faire disparaître leurs chairs, il leur reste cependant, non sans un certain paradoxe, une vitalité ineffable aussi intacte qu'absolue. Leurs membres restent fléchis et sans relâche. Chaque protagoniste demeure solidement relié à son alter ego dans une adhésion et une interdépendance

inépuisable. Les mâchoires sont béantes et dépliées, comme si elles prolongeaient le braiment, jappement, miaulement et autre vocalise respective dans l'éternité. Par ce chant, dont la texture s'apparente davantage à celle d'un cri qu'à une harmonieuse polyphonie, les musiciens ont gagné leur salut, ont achevé leurs péripéties, couronnant leur quête existentielle faite d'errements et de servitudes par un dénouement bâti dans une solidarité unitaire jamais approchée antérieurement. Ce cri collectif apparaît comme l'expression active de la fin de leur assujettissement. Par cette expression, ils affrontent pour la première fois l'épreuve au lieu de la fuir à l'instar de l'ouverture narrative du récit. En allant un peu plus loin, on peut envisager cette manifestation vocale comme la réappropriation d'un corps jusque-là soustrait par l'asservissement et le matérialisme utilitaire. On peut considérer ce hurlement comme la reconquête d'un « "je" [... auparavant] dépossédé dans une certaine mesure par les conditions sociales de son émergence⁷. » Ce recouvrement du corps, dont la fonction matérielle avait disparu, perdant de ce fait toute nécessité et transformant l'être tout entier en une obsolète désuétude, trouve ici l'expression d'une extériorité lui permettant d'aller hors de soi, au sens propre comme au sens figuré, c'est-à-dire de dépasser les normes et les conventions auxquelles il était subordonné et tributaire, afin d'acquérir une individualité propre, une identité achevée, dégagée du fardeau de l'autorité. Reconquête aussi physique que symbolique d'une dépossession primitive.

Ainsi, d'une série semblant donner à considérer la finitude gélifiée d'une quête approchée et avortée avant son assimilation triomphante, d'une trilogie aux allures stagnantes et mortifères, émerge une vitalité singulière qui s'habite de l'accomplissement victorieux, dont l'expression de l'achèvement continue de résonner par-delà les chairs désertées. L'inerte invite ici à être dépassé. Comme Cattelan l'affirme lui-même : « Un artiste c'est quelqu'un capable de définir ou de redéfinir le sens du langage, de vous faire voir le même objet différemment. [...] Un grand artiste peut redéfinir le sens des choses. Une fois qu'il a posé les yeux sur elles, elles ne seront plus jamais les mêmes⁸. »

L'objet visible, l'image archétypale du récit, mainte et mainte fois perçue, offre les clefs d'une lecture invitant au dépassement d'une structure qui se décharne, proposant la saisie d'une essence habitée de grouillement temporel, d'une existence où la vie et la mort ne s'opposent plus, ne se scindent plus en sphères hermétiques, mais s'imbriquent dans une sorte de continuum cosmique. On ne meurt pas, on devient. Le *Memento mori* est là, pour rappeler, méditer, apprivoiser ce devenir tout en répliquant à sa propre morbidité par l'idée optimiste que l'amour peut transcender les limites temporelles de la chair.

Bibliographie

- Bettelheim, B., 1976. *Psychanalyse des contes de fées*. Paris : Robert Laffont.
- Bonami, F., N. Spector., N. Vanderlinden, 2000. *Maurizio Cattelan*. Londres : Phaidon.
- Butler, J., 2007, pour la traduction française. *Le récit de soi*. Paris : PUF

Debailleux, H.-F., 2009. « L'œuvre n'est jamais un scandale ». *Libération : Le Mag*, 12 septembre 2009. 27-28.

Delarue, P., 1957. *Le conte populaire français*. Paris : Érasme.

Gauchet, M., 1999. *Le désenchantement du monde : une histoire politique de la religion*. Paris : Gallimard.

Gillig, J.-M., 1997. *Le conte en pédagogie et en rééducation*. Paris : Dunod

Jacquet, C., 2007. « Gianni Motti et Maurizio Cattelan - Le pirate et le corsaire ». *Art Press* 2, trimestriel n° 3 (nov.-déc.-jan 2006/7). 78-92.

Jean, G., 1981. *Le pouvoir des contes*, Paris : Casterman.

Jouannais, J.-Y., 2003. *L'idiotie. Art, vie, politique - méthode*. Paris : b.a.m livres.

Manacorda, F., 2007. *Maurizio Cattelan*. Paris : Hazan.

Markale, J., 1986. *Contes de la mort des pays de France*. Etrepilly : C. de Bartillat.

Müller, J., J. Steiner., 1990. « Les Nouveaux Musiciens de Brême » dans *La révolte des animaux de la pub*. (Titre original : *Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten*). Paris : Pastel.

Politi, G., 2008. « Killing Me Softly: a conversation with Maurizio Cattelan ». *Flashart* 261. 90-95.

Propp, V., 1970. *Morphologie du conte*. Paris : Gallimard.

Sayeh, I., 1998. *Les Sahraouis*. Chapitre 3 « Frugalité de la vie et simplicité des mœurs » Paris : L'Harmattan. 27-33.

Souriau, E., 1999. *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris : PUF. Article « merveilleux ».

Verdier, Y., 1995. *Coutume et destin*. Paris : Gallimard.

Weber, M., 2004. *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme : suivi d'autres essais*. Paris : Gallimard.

Adresse Internet

Recueil des contes des frères Grimm : <http://feeclochette.chez.com/grimm.htm> [consulté le 6 septembre 2010]

Notes

¹ Francesco Manacorda, 2007, *Maurizio Cattelan*. Paris : Hazan. p. 38.

² *Ibid.*, p. 38.

³ *Ibid.*, p. 54.

⁴ Étienne Souriau. 1999. *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris : PUF. Article « merveilleux ».

⁵ Jean Markale, 1986. *Contes de la mort des pays de France*. Etrepilly : C. de Bartillat. p. 11.

⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁷ Judith Butler, 2007 pour la traduction française. *Le récit de soi*. Paris : PUF. p. 8.

⁸ Henri-François Debailleux, « L'œuvre n'est jamais un scandale », *Libération : Le Mag*, 12 septembre 2009.