

LA MORT À L'ŒUVRE

Usages et représentations du cadavre dans l'art

sous la direction de
Anne Carol & Isabelle Renaudet



CORPS & ÂMES



corps&âmes

collection dirigée par
Anne Carol & Isabelle Luciani

Christophe GRANGER, dir., *Histoire par corps. Chair, posture, charisme*, 368 p., 2012

corps&âmes

LA MORT À L'ŒUVRE

Usages et représentations
du cadavre dans l'art

sous la direction de

Anne Carol & Isabelle Renaudet

2013

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

Entre trajectoire individuelle et imaginaire collectif

Les collections de photographies *post mortem*
du Muséu del Pueblu d'Asturies

Isabelle RENAUDET
Aix-Marseille Université
UMR Telemme

Le culte commémoratif rendu aux morts a retenu diversement l'attention des historiens¹. Si leurs travaux ont largement éclairé le versant public de ce culte comme l'essor du cimetière contemporain l'atteste, en revanche ses usages privés l'ont moins été. Le cas de la photographie *post mortem* constitue de ce point de vue un terrain intéressant à investir. L'histoire de ce matériau, largement explorée dans les pays anglo-saxons ou du nord de l'Europe², reste très lacunaire pour l'Espagne. Les travaux menés par les anthropologues³ font exception, reflétant l'intérêt porté à la photographie comme témoignage de la mémoire graphique familiale. Dans le sillage de l'attention accordée par les historiens d'art au portrait mortuaire⁴, la thèse de Virginia de la Cruz Lichet soutenue en 2010⁵ est venue combler un

1 Fondé sur une intolérance à la disparition de l'autre, ce nouveau rapport à la mort aboutit à la sacralisation de la dépouille. On renverra sur ce point aux travaux de Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975 et de Régis Bertrand, *Mort et mémoire. Provence, XVIII-XX^e siècles*, Marseille, La Thune, 2011.

2 On renverra entre autres à Stanley B. Burns, *Sleeping Beauty. Memorial photography in America*, Altadena, California, 1990; Jay Ruby, *Secure the Shadow. Death and Photography in America*, Londres, Cambridge Mass, MIT Press, 1995; *Le dernier portrait. Musée d'Orsay, Paris, 5 mars-26 mai 2002*, Paris, Réunion des musées nationaux - musée d'Orsay, 2002.

3 On citera les travaux d'Emilio Luis Lara López, *La religiosidad popular pasionista contemporánea (Jaén, 1859-1978). Una historia a través de la fotografía como fuente documental*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2003.

4 Fernando Quiles García, « Varias imágenes y un pensamiento sobre los retratos de difunto », *Cuadernos de Arte e iconografía*, t. 15, n° 30, 2006, p 355-396.

5 Virginia De La Cruz Lichet, *Retratos gráficos post-mortem en Galicia, siglos XIX y XX*, thèse d'Histoire de l'art soutenue en 2010 à l'Université Complutense de Madrid. Une version de la thèse est disponible en ligne. Du même auteur, « Más allá de la propia muerte. En torno al retrato fotográfico fúnebre », in Valeriano Bozal, dir., *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Madrid, A. Machado libros, 2005, 316 pages.

vide pour la période contemporaine. Ces rares travaux n'en soulignent pas moins que l'histoire du portrait après décès demeure encore un champ en riche. La place réduite qu'elle occupe dans les ouvrages sur la photographie en témoigne. Dans sa contribution portant sur les photographies de famille, parue dans *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*⁶, Carmen Ortiz García n'y consacre ainsi que quelques lignes⁷. La rareté des fonds disponibles est l'une des raisons qui explique ce désintérêt relatif. La mort devenant un sujet tabou⁸ au xx^e siècle, la conservation des images du défunt n'est pas toujours allée de soi et beaucoup ont disparu. À ces réactions de rejet de la part des familles s'ajoute l'état souvent lacunaire des fonds des studios photographiques versés dans les centres d'archives. On mesure dans ces conditions la difficulté à rassembler des corpus significatifs à partir de sources de ce type.

Cette contribution à l'étude de la photographie *post-mortem* en Espagne en apporte confirmation. L'enquête menée a permis de rassembler 61 portraits après décès, pris entre 1870 et 1960, conservés au *Museo del Pueblo de Asturias*⁹. Exploiter les fonds de ce musée présentait l'intérêt de la nouveauté et permettait de comparer la situation prévalant dans les Asturies¹⁰ avec celle d'autres régions étudiées. Alors que nous avons appris l'existence de ces collections photographiques de manière aléatoire¹¹, l'article paru sur cet établissement dans l'ouvrage *Maneras de mirar*¹² nous en a révélé la richesse. À défaut d'avoir travaillé sur un fonds homogène provenant d'un même studio photographique, nous avons donc choisi de constituer un

Carmen Ortiz García, « Fotos de familia. Los álbumes y las fotografías domésticas como forma de arte popular », in Carmen Ortiz García, Cristina Sánchez-Carretero, Antonio Cea Gutiérrez, dir., *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, p. 189-209.

⁶ *Ibidem*, p. 198-199.

⁷ Selon l'expression célèbre de Geoffrey Gorer, auteur notamment de *Death, grief and mourning*, New York, Anchor Books, Doubleday, 1965.

⁸ Situé à Gijón (Asturies), ce musée a été fondé en 1968 à la fin de la dictature. Il a une nette vocation ethnographique. S'étendant sur plus de 35 000 m², il conserve des fonds ethnographiques, des instruments de musique populaire, des collections photographiques, des documents en lien avec l'histoire de la province.

⁹ Située au nord de la péninsule ibérique, ouverte sur l'océan Atlantique, la province des Asturies se rattache à l'Ibérie humide. Elle constitue depuis 1978 l'une des communautés autonomes espagnoles.

¹⁰ Que soit remerciée ici Carmen Chamizo, professeur associée au département de Médecine de l'Université d'Oviedo.

¹¹ Juaco López Álvarez, « La fotografía en un museo de etnografía. La experiencia del Museo del Pueblo de Asturias », in *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*, *op.cit.*, p. 169-187.

corpus de sources marqué par une unité de lieu. De ce cadre géographique, deux éléments ont été retenus. Cette région occupe en premier lieu dans le « roman national » une place particulière : dotée d'une identité culturelle très forte¹³, n'ayant jamais été dominée par les Arabes, elle passe pour être le cœur historique de la reconquête¹⁴. Au cours du XIX^e siècle, les Asturies deviennent par ailleurs un des principaux foyers industriels du pays dont la prospérité procède de son bassin minier. Le corpus rassemblé a donc été analysé à l'aune de ce double héritage : conservatoire des traditions, notamment en milieu rural, les Asturies sont aussi une zone de mémoire ouvrière à la combativité très forte, comme l'atteste son rôle entre 1934 et 1975¹⁵.

Le déséquilibre très net entre photographies d'adultes (qui ne représentent que 18 % du corpus) et d'enfants¹⁶ nous a conduit à nous centrer exclusivement sur ces dernières pour cette étude. Sur les 61 photographies réunies, seules 50 seront donc analysées ici. Réduire le corpus en fonction de l'âge des sujets photographiés fait sens : envisagée sous l'angle d'une histoire des sensibilités, l'analyse des portraits après-décès d'enfants permet d'aborder la question de la variabilité des seuils d'intolérance à la mort de l'autre¹⁷. Ce choix présentait par ailleurs un intérêt sur le plan méthodologique en donnant une plus grande cohérence au corpus. Soulignons que la répartition de ces photographies d'enfants et d'adolescents est fort déséquilibrée dans le temps. Les trois premières décennies du XX^e siècle se taillent en effet la part du lion avec 72 % des clichés, au détriment du début de la période envisagée (13 % des photographies seulement ont été prises entre 1870 et 1897) et de sa fin (15 % prennent place entre 1945 et 1960).

13 Les Asturies font partie de l'Espagne celtique dont Strabon déjà soulignait la spécificité dans le Livre III (4, 17, et 4, 18) de sa *Géographie*. Dans les travaux de type ethnographique, les Asturies sont présentées comme une zone agro-pastorale de culture matriarcale (Julio Caro Baroja, *Los pueblos del norte de la península ibérica. Análisis histórico-cultural*, CSIC, Madrid, 1943, p. 217).

14 Au moment de l'invasion de la péninsule par les musulmans, la grotte de Covadonga située dans les *Picos de Europa* aurait donné asile au premier roi des Asturies, Pelayo, considéré comme le fondateur lointain de la monarchie espagnole.

15 La première de ces dates fait référence à la Commune asturienne. Au-delà de la guerre civile, les Asturies ont été un foyer de l'opposition au franquisme. Sur les Asturies, on pourra se reporter à David Ruiz González, *Asturias contemporáneas, 1808-1936*, Mexico, Siglo XXI, 1975 et *El movimiento obrero en Asturias : de la industrialización a la II República*, Madrid, Júcar, 1979.

16 Ce déséquilibre reflète l'importance de la mortalité infantile à l'origine de la surreprésentation des photographies d'enfants morts.

17 Sur ce point on renverra entre autres à Catherine Le Grand-Sébille, Marie-France Morel, Françoise Zonabend, *Le fœtus, le nourrisson et la mort*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Que la documentation contemporaine de la fin du XIX^e siècle soit faiblement représentée ne signifie pas que la pratique du portrait après décès soit marginale dans l'Espagne de l'époque. Cette situation reflète plutôt le problème de conservation posé par les documents les plus anciens. Inversement, la relative proximité dans le temps de la séquence postérieure à 1945 explique l'indigence des fonds pour cette période, deux phénomènes se conjuguant en ce domaine : d'une part on peut postuler que la photographie du défunt trouve encore sa place dans la généalogie familiale, incitant son entourage à la conserver ; le recul du recours au photographe professionnel est également en cause. La diffusion à de larges couches sociales de l'appareil photographique renforce en effet au lendemain de la Seconde Guerre mondiale le caractère privé de cette source, rendant plus difficile son recensement et sa collecte.

Malgré leur caractère relativement disparate, que disent ces portraits après décès ? À la croisée d'une histoire de la mort et de la photographie, ce matériau sera interrogé sous l'angle de la signification qu'il revêt et des usages qu'il révèle.

La mort de l'autre

La photographie *post mortem* se donne à voir avant tout comme une représentation de la mort dont les traits se confondent avec ceux du sujet photographié. Conserver une image du défunt s'inscrit dans une tradition ancienne qui s'alimente à l'art du dernier portrait. Au cours du XIX^e siècle, l'essor de la photographie ouvre de nouveaux horizons à cette pratique. Alors que le portrait peint restait réservé à une élite, la photographie *post mortem* se diffuse dans la société, venant répondre à une double exigence : à l'égard du disparu dont il s'agit de préserver le souvenir, à l'égard de ceux qui restent, qu'elle aide à faire leur deuil. Centrée sur l'identité du disparu, cette pratique témoigne en même temps d'un nouveau rapport à la mort. Support du culte commémoratif qui se développe à l'époque contemporaine, la photographie atteste de la réalité de la perte de l'autre.

Deux des caractéristiques du portrait photographique après décès découlent de ce constat. Parce qu'il touche à un invariant anthropologique, il revêt en Espagne la même signification qu'ailleurs. Il s'inscrit en outre dans une généalogie à travers les formes d'esthétisation dont il porte l'empreinte : liées à la peinture académique, celles-ci expliquent le souci d'idéaliser les apparences et de masquer la laideur. Comme le constate Hans Belting, peu enclins à « regarder la mort en face », il importe pour nous « que les

images adoptent le masque de la vie¹⁸ ». Ces photographies répondent en ce sens à des codes esthétiques précis appliqués aux portraits des vivants et étendus au monde des morts : les poses y sont théâtralisées, les gestes et les décors ritualisés. Cette idéalisation des apparences coïncide avec la nouvelle conception du corps mort qui triomphe au XIX^e siècle : sacralisée par les proches, embellie par l'objectif du photographe, la dépouille du défunt trouve sa place dans la mémoire graphique familiale symbolisée par l'album photo.

L'analyse du corpus réuni témoigne que ces formes d'esthétisation sont indissociables des portraits après décès réalisés par des professionnels. Deux figures du mort y occupent ainsi une place de choix : se rattachant aux catégories identifiées par l'historiographie¹⁹, la première représente le défunt comme s'il était vivant (*as alive*), la seconde comme s'il dormait (*as asleep*). Dans le premier cas, les poses adoptées par le sujet tendent à créer l'illusion de la vie. 36 % du corpus relève de cette catégorie²⁰. La photographie n° 1 (fig. 1) datée de 1901 offre un bon exemple des procédés mis en œuvre en ce domaine : le sujet (en l'occurrence une enfant vêtue dont la tête repose sur un coussin en dentelle) est photographié les yeux ouverts, fixant l'objectif, comme si il était vivant ; de petites dimensions, ces photographies font en général du défunt l'unique protagoniste de la scène. On notera qu'ici aucun élément du décor n'est mis en évidence. La position horizontale du corps fait supposer qu'il repose sur une structure (une table vraisemblablement) recouverte d'un drap blanc. Seules les mains jointes de l'enfant introduisent un élément scénographique empruntant au registre de la ritualité funéraire.

Le type iconographique le plus fréquent (64 % du corpus) relève cependant d'une autre symbolique : celle qui tend à assimiler la mort à un sommeil. Ce registre offre une gamme variée de formes d'esthétisation révélant à la fois la marque du photographe mais aussi le standing social des familles. Le dernier portrait des défunts participe en ce sens des usages sociaux de la photographie mis en évidence par Pierre Bourdieu²¹. Le luxe ostentatoire des vêtements portés par le bébé (fig. 2) (sans doute sa robe de baptême), les

¹⁸ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 238.

¹⁹ Jay Ruby, *Secure the Shadow. Death and Photography in America*, *op. cit.*

²⁰ Correspondant à des photographies où les enfants ont les yeux ouverts ou mi-clos. Ce type de représentation se maintient y compris pour la période la plus récente, après 1945 (27 %).

²¹ Pierre Bourdieu, dir., *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965.

éléments du décor domestique bourgeois entourant sa dépouille remplissent en ce sens une fonction explicite, donnant à voir les signes de la réussite sociale de la famille dont l'enfant est issu.

Dans les milieux plus modestes, les procédés visant à embellir la scène, bien que plus rudimentaires, témoignent cependant de la prégnance de l'idéal de vie bourgeois diffusé dans l'ensemble de la société. Le souci de l'apparence transparait ainsi (fig. 3) à travers le caractère ondoyant donné au tissu, savamment disposé pour donner une impression de drapé, qui recouvre la couche où repose la défunte. Les feuillages et les fleurs qui en parsèment la surface constituent une sorte d'écrin mettant en valeur la figure de l'enfant assimilable dans l'imaginaire collectif à une créature céleste²².

Élément essentiel de ce langage codifié, les fleurs sont omniprésentes dans le corpus rassemblé (72 %). Leur utilisation constitue un évident marqueur des distinctions sociales : présentes parfois jusqu'à la débauche au point que les couronnes et les bouquets par leur profusion relèguent au second plan le défunt, elles accompagnent très souvent la dernière image des enfants morts appartenant à des milieux plus modestes. Dans ce cas, les fleurs de saison²³ semblent être une ressource pour les familles, d'autant plus utilisée que le climat océanique favorise la profusion des jardins dans les Asturies. L'utilisation des fleurs répond en tout cas à des codes narratifs précis. Elles servent de faire-valoir en premier lieu à la figure de la créature céleste dont a déjà souligné le caractère récurrent : les fleurs composent alors soit une sorte de berceau naturel au défunt, soit sont disposées en couronne autour ou sur sa tête selon une pratique qui reflète l'eschatologie catholique des innocents²⁴. Les adolescents de sexe féminin constituent une autre catégorie spécifique. La présence des fleurs qui leur sont associées reflète là encore le traitement particulier réservé à certaines catégories de fidèles (les vierges en l'occurrence) dont la pureté est ainsi soulignée. L'image de ces jeunes filles mortes dans la fleur de l'âge croise cependant aussi l'univers des mythes littéraires à travers la figure de la belle endormie. Vêtues le plus souvent de leur robe de communion, ces filles au seuil de l'adolescence semblent saisies dans leur sommeil. Dans ce cas, disposées dans des vases autour de la couche, en bouquet serré dans les mains jointes de la défunte,

22 Les commentaires accompagnant les photographies indiquant que le/la défunt(e) est « monté (e) au ciel » attestent de cette croyance.

23 Hortensias et lilas notamment.

24 Lavés du péché originel par le baptême, les enfants sont considérés comme innocents jusqu'à ce qu'ils aient atteint l'âge de raison, soit 7 ans.

ou en auréole autour de sa tête, les fleurs participent du dispositif visant à esthétiser la mort.

Comme l'exemple précédent le montre, au-delà des formes esthétiques qui les caractérisent, les photographies *post mortem* portent l'empreinte de l'influence religieuse. Héritant des codes narratifs propres à l'art du dernier portrait, la photographie assume la dimension religieuse du culte commémoratif rendu aux disparus. Les travaux d'Emilio L. Lara López sur la représentation sociale de la mort dans les provinces de Jaén et Murcie²⁵, ont mis en évidence les relations étroites entre religiosité populaire et photographie. L'essor de la photographie a permis la diffusion à des fins de piété domestique d'images représentant des statues du Christ, de la Vierge ou des Saints conservées localement et liées aux processions de la Semaine Sainte. En retour, la familiarité ainsi entretenue par les photographes avec cette imagerie religieuse rend compte de la forte prégnance du langage issu de l'art religieux dans les photographies *post mortem*.

Cette prégnance est relative dans le corpus réuni. Sur 30 photographies permettant de distinguer nettement le défunt, 8 seulement donnent à voir ostensiblement des signes religieux (médailles, rosaires, crucifix). Si la déchristianisation des catégories ouvrières nombreuses dans cette région industrielle peut être en cause, l'âge des sujets sélectionnés constitue un élément explicatif plus pertinent : le statut que l'Église accorde à cette catégorie de défunts, considérés comme innocents parce que n'ayant pas atteint l'âge de raison ou dont la pureté est liée à leur virginité rend superflu l'accumulation des signes religieux dans le dispositif scénographique mis en place. Reste que ceux-ci sont parfois ostensiblement mis en lumière, comme sur la photographie (fig. 4) montrant une petite défunte tenant dans ses bras la figure de l'enfant Jésus ou sur la figure 5 datant de 1960, sur lequel une petite fille arbore une médaille de la *Virgen de Covadonga*, dont le culte s'enracine dans le sanctuaire local du même nom. Signalons que la représentation iconographique de la *Virgen de Covadonga* telle qu'elle apparaît ici est fixée au XVI^e siècle : portant un manteau rouge pourpre, la Vierge tient l'enfant Jésus dans sa main gauche, une rose d'or dans sa main droite. Sa tête est ceinte d'une couronne surmontée d'une figure circulaire où pend une colombe représentant l'esprit saint. Le plus souvent cependant les photographies *post mortem* d'enfants font l'économie de cette symbolique religieuse, la sacralité du corps de l'enfant parlant d'elle-même.

25 Emilio L. Lara López, « La representación social de la muerte a través de la fotografía (Murcia y Jaén, 1870-1902) : una historia de la imagen burguesa », *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, Tomo LX, Cuaderno segundo, 2005, p. 129-147.

Les codes en usage dans ce domaine témoignent de la prégnance de la culture religieuse de ceux qui ont commandé le portrait après décès ou auprès de qui il circulera.

Élément d'un culte privé voué à la mémoire du disparu, la photographie *post mortem* nous renseigne en effet autant sur le défunt que sur ceux qui restent. Après avoir envisagé ce matériau comme représentation de la mort, on s'interrogera sur la place occupée par les autres, ceux qui restent, tant sur la photographie que dans l'économie qui a conduit à sa réalisation.

Le mort et les autres

Ces autres sont d'abord les proches qui se donnent parfois à voir sur nos sources, révélant le besoin de contact physique entre vivants et morts. Il s'agit alors d'intégrer une dernière fois le défunt dans la sphère familiale en le photographiant dans les bras de sa mère (10 % du corpus), avec sa fratrie (2,5 %) ou avec l'ensemble de la famille (2,5 %). Cette pratique témoigne que la séparation définitive avec l'enfant est vécue comme intolérable. De façon plus prosaïque le corps de l'enfant se prête facilement par ses dimensions aux manipulations qu'exigent ces mises en scène. La figure 6 reproduit en ce sens tous les éléments de la photo de famille selon le goût bourgeois : disposition hiérarchisée de ses membres, beaux atours revêtus, poses affectées. Seule la fixité du regard du bébé mort (qui capte par ailleurs l'attention du fait de sa coiffe dessinant une sorte d'immense corolle autour de lui) et la douleur retenue des parents, mêlée d'une espèce de stupeur digne, témoignent du caractère funèbre de l'événement célébré.

La présence de l'entourage se lit aussi en creux à travers les gestes ultimes prodigués au cadavre permettant de reconstituer l'environnement matériel qui entoure la dépouille. Entre le dernier soupir et l'inhumation, des régimes de temporalité différents se devinent, marqués notamment par la toilette mortuaire que la photographie restitue, à travers la tenue vestimentaire du mort (les jeunes défunts sont souvent revêtus de leur robe de baptême (31 %) ou de communion (10 %²⁶), les poses adoptées : mains reposant l'une sur l'autre (18 % du corpus) ou croisées (44 %), yeux mi-clos ou fermés (64 % de la totalité du corpus). L'endroit où la dépouille repose fait également sens : photographier l'enfant dans son berceau ou landau (13 %), dans son lit (23 %) témoigne de la volonté de différer le moment de la

26 Les autres cas correspondent soit à des vêtements ordinaires, soit à des situations où il n'est pas permis de trancher, la dépouille étant revêtue d'un châle ou étant noyée parmi les fleurs par exemple.

mise en bière comme celui de l'ultime séparation²⁷. Dans 21 % des cas, l'enfant est photographié dans le cercueil où il repose. De ce point de vue, la photographie *post mortem* constitue un témoignage précieux sur l'évolution de l'industrie funéraire et sur son adaptation aux demandes de la population. Le document n° 7, qui date de 1945, témoigne ainsi de l'apparition de produits élaborés en fonction de l'âge des défunts, comme l'atteste l'intérieur du couvercle de ce cercueil tapissé de dessins évoquant l'univers enfantin.

Ces autres dont l'ombre portée se dessine hors du champ de l'objectif renvoient également aux auteurs des photographies. De ce point de vue, le corpus rassemblé se partage en deux groupes, largement inégaux : aux clichés réalisés par des professionnels qui dominent largement (71 % des photographies du corpus sont signées²⁸) s'oppose une minorité de prises provenant d'amateurs ou, du moins, dérogeant aux règles du genre. Le premier cas de figure peut être illustré à travers le document n° 8. Acheté en 2004, ce cliché est mentionné comme anonyme dans les collections du musée et a sans nul doute été réalisé par un amateur. La source interroge pour cette raison même : le nombre de familles possédant un appareil photographique dans les années 1920, surtout en milieu rural, étant faible, qui en est l'auteur ? Ce document nous renseigne en même temps sur les usages de la photographie *post mortem* en-dehors de la sphère des professionnels : si le recours à l'homme de métier commence à reculer, la pratique ne disparaît pas pour autant. Au-delà de ces interrogations, reste la valeur historique du témoignage : la misère ici se donne à voir, révélant dans toute sa crudité la pauvreté des campagnes asturiennes. Cette image tranche avec les mises en scène sophistiquées auquel ce matériau nous a habitués : photographiée en extérieur, ce qui constitue une première rupture, la scène paraît largement improvisée. On a jeté un tissu, sans doute le plus luxueux qu'on ait trouvé, sur ce qui est peut-être un outil agricole pour le dissimuler, et y déposer le cadavre d'un petit garçon, sans prendre le temps de débarrasser la terre des épis de maïs (culture typique de la région) qui jonchent le sol tout autour. La rupture des codes narratifs en usage dans ce type de photographie est donc ici évidente.

27 Les autres cas correspondent aux situations où le défunt est photographié sur une table (15 %), une chaise (5 %), un support incliné (5 %) ou est tenu dans les bras par l'un des membres de sa famille.

28 Les clichés signalés comme anonymes dans les collections du musée ne signifient pas que leurs auteurs soient des amateurs. Leurs auteurs peuvent être des professionnels comme la qualité des prises et les éléments de la scénographie l'indiquent.

Cette misère se prolonge dans la zone du bassin minier, vingt ans plus tard, comme en témoigne la photographie n° 9, prise dans la région de Langreo, au cœur de la *cuenca minera*. Ce document rompt lui aussi avec la tradition du portrait après décès : l'intérieur domestique a été déserté au profit d'une scène photographiée en plein jour, dans l'espace du cimetière. Ce n'est pas en outre un, mais deux cadavres qui sont exposés dans le cercueil que contemple l'objectif. Le sort de cette mère, décédée sans doute en couche et enterrée avec son enfant mort-né, se rattache au registre de la tragédie ordinaire des mortalités puerpérales. L'absence d'embellissement des corps fait de cette photographie un document d'histoire sociale. Le ventre de la femme est encore déformé par l'accouchement, ses doigts semblent cyanosés, son visage vieilli prématurément. Ce cliché, bien que réalisé par un professionnel, Valentín Vega, relève en fait d'une œuvre engagée. Né en 1912 dans les Asturies, Vega a entamé une carrière de photographe dans les années 1930, interrompue au lendemain de la guerre civile. Proche du PSOE (Parti Socialiste Ouvrier Espagnol) et du syndicat UGT (Union Générale des Travailleurs), Vega est en effet jugé et emprisonné pour son soutien au camp républicain pendant le conflit. Sa carrière professionnelle s'en trouve brisée²⁹. Il continue cependant à s'adonner à sa passion et la partie de son œuvre qui a pu être sauvée constitue un témoignage irremplaçable sur la vie quotidienne dans le bassin minier asturien dans les premières années du franquisme.

Ces deux photographies, bien que minoritaires dans le corpus, soulèvent deux interrogations. La première met en jeu l'appropriation par les familles de la pratique du portrait après décès dont il est difficile d'évaluer la portée compte tenu de la rareté des sources parvenues jusqu'à nous. La piste ainsi ouverte mérite d'être prolongée par une enquête de terrain qui seule permettrait de compléter les informations parcellaires issues de ces témoignages isolés. La seconde interrogation concerne les phénomènes de détournement que l'on repère dans ces photographies *post mortem* par rapport aux codes en usage, que ces détournements révèlent l'amateurisme de la pratique ou qu'ils révèlent au contraire la fonction documentaire dévolue à la photographie par un Valentin Vega.

S'ils découlent pour partie de la tradition du portrait peint, les canons selon lesquels la photographie *post mortem* représente la mort de l'autre résultent

²⁹ Valentín Vega, *fotógrafo de calle (1941-1951)*, Catalógo de exposición, julio de 2001-enero de 2002, Museo del Pueblo de Asturias, Gijón, 2001.

aussi d'une diffusion des savoirs et des techniques³⁰ à l'échelle de l'Europe au sein d'une profession qui se construit progressivement. Le portrait après décès répond donc à des codes narratifs caractéristiques d'un genre qui édifie ses normes, entre héritages et transferts.

Si la photographie *post mortem* peut constituer une source d'histoire sociale, elle représente également un support privilégié pour accéder à l'histoire personnelle des individus. Les informations collectées par le musée de Gijón sur ses collections permettent en ce sens de restituer parfois un nom à ces visages. Ainsi de Luz García-Ramos Vigón, morte le 19 janvier 1918. Née en 1906, Luz appartenait à une famille bourgeoise de Colunga, petite bourgade située au nord-est des Asturies. Sur le document n° 11, datant de 1908, Luz qui a environ deux ans, pose devant l'officine de son père, José Antonio García-Ramos Rodríguez San Pedro, pharmacien de son état. Vers 1911, Luz est photographiée avec sa mère, Purificación Vigón Polloego et sa petite sœur, María Esther, prénommée Tete (fig. 12). Le 28 mai 1916, elle fait sa première communion. Et c'est dans sa robe de communicante qu'elle est photographiée pour la dernière fois le 19 janvier 1918, jour où « je suis montée au ciel » comme l'indique la légende portée en haut de la photographie sur le document n° 10. À cette occasion, ses parents ont adressé cette même photographie à son institutrice en inscrivant au verso (fig. 13) ces quelques mots : « Triste souvenir de (votre) élève dont vous étiez la préférée et qui vous bénira depuis le ciel ». Bribes de la mémoire graphique des familles, détachées des pages des albums où elles étaient conservées, ces photographies disent donc aussi la souffrance des vies ordinaires, les luttes qu'elles ont portées, les bonheurs éphémères à l'image de celui de la petite Luz García-Ramos.

³⁰ Il est significatif ainsi que les premiers photographes passés à la postérité en Espagne au milieu du siècle soient deux étrangers implantés à Madrid : le Britannique Charles Clifford et le Français Jean Laurent. Autre élément témoignant de l'importance des transferts dans le domaine de la photographie, l'une des premières revues de vulgarisation de l'art photographique publiée à Barcelone de 1891 à 1894, *La Revista fotográfica*, est « l'émanation directe » d'une publication française *Les annales photographiques*. Cité dans Juan Unal Ala, « Al lector », *La Revista fotográfica*, n° 1, juillet 1891, p. 2-3.



Fig. 1 - Photographie n° 9731. Le document (Noir et Blanc [NB], 90 x 135mm, Albumine) comporte une légende qui permet d'identifier l'enfant : prénommée Isabel, elle est née le 19 novembre 1899 et est « montée au ciel » le 9 octobre 1901.

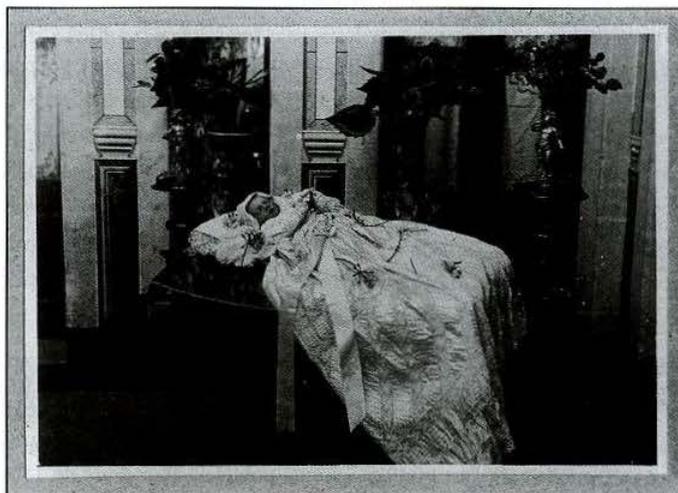


Fig. 2 - Photographie n° 18717. Sans nom d'auteur, la photographie (NB, 125 x 170 mm) date de 1905.



Fig. 3 - Photographie n° 18539. Sans nom d'auteur, la photographie (NB, 150 x 212 mm, Albumine) date de 1895. Elle représente l'enfant Carmen Fernández.

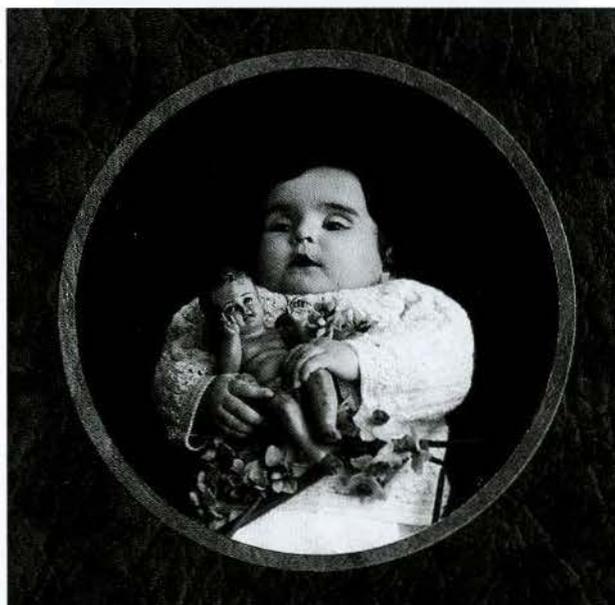


Fig. 4 - Photographie n° 23962. L'auteur en est Garay dont le studio se situe à Bilbao (province de Biscaye). Datant des années 1930, la photographie (NB, 75 x 75 mm) appartient au fonds de la famille Perdones Figuerola, d'Avilès.



Fig. 5 - Photographie n° 27503. L'auteur en est Goyo dont le studio se situe à Oviedo. La photographie (NB, 100 x 70 mm) date de 1960.



Fig. 6 - Photographie n° 35029. L'auteur en est Juan Evangelista Canellada. La photographie (NB, 300 x 240 mm, plaque de verre) a été prise vers 1915 à Torozo (Cabranes) dans les Asturies.



Fig. 7 - Photographie n° VV 1721. L'auteur en est Valentín Vega.
La photographie (NB, 100,08 x 150,96 mm, négatif de 35 mm) a été prise
vers 1945 à Langreo, dans les Asturies.



Fig. 8 - Photographie n° 23086, anonyme, (NB, 88 x 140 mm), vers 1925.



Fig. 9 - Photographie n° VV 2533. L'auteur en est Valentín Vega.
La photographie (NB, 100,58 x 151,21, négatif de 35 mm) a été prise
à Langreo dans les Asturies vers 1945.

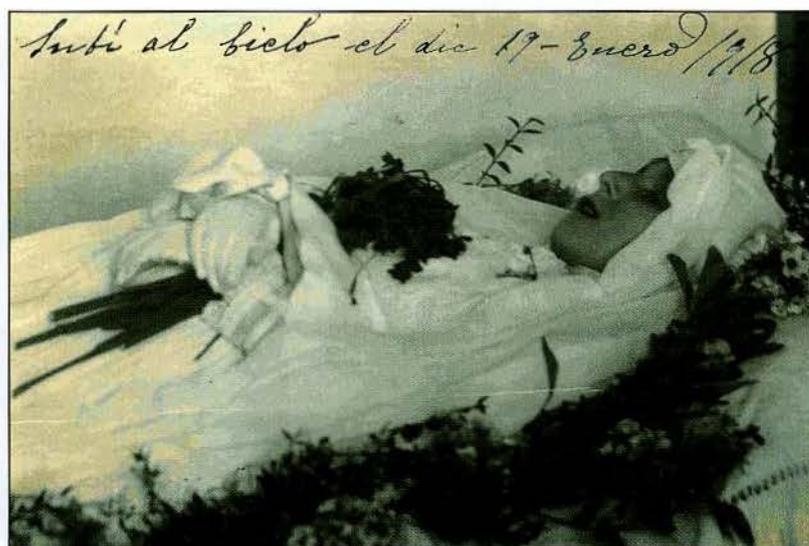


Fig. 10 - Photographie 051 bis, sans nom d'auteur.



Fig. 11 - Photographie 020 Bis 1.



Fig. 12 - Photographie A 048.

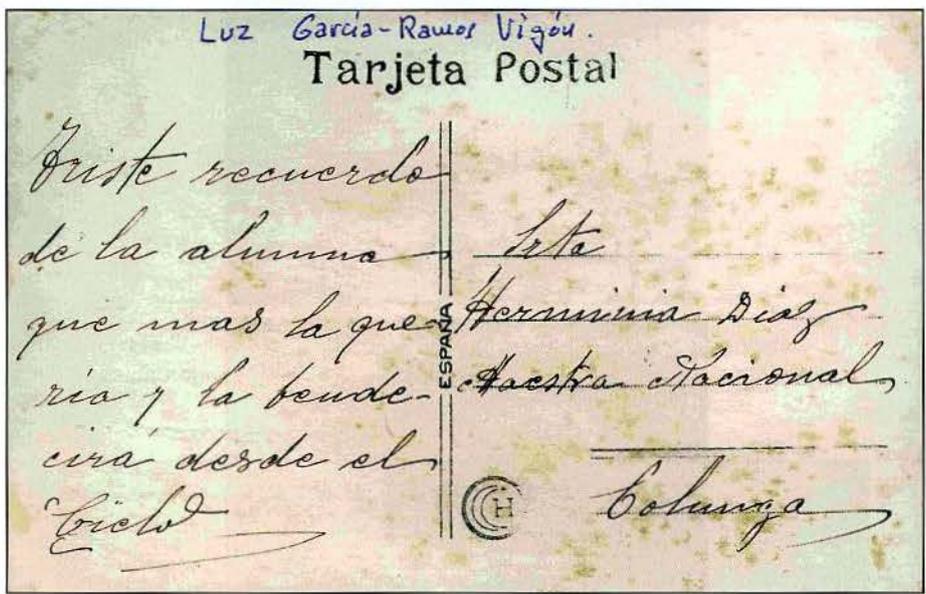


Fig. 13 - Photographie A 055 Bis.

Table des matières

Introduction	5
Modes de représentations, normes esthétiques et sociales	
Magali THÉRON	
Entre théorie et pratique	
La représentation des corps morts dans la peinture française au XVII ^e siècle	15
Bruno BERTHERAT	
Ophélie à la Morgue	
Singularités et variantes dans les représentations du cadavre au XIX ^e siècle	39
Rafael MANDRESSI	
Le cru et le cuit	
Les visibilités cadavériques de Joel-Peter Witkin et Günther von Hagens	57
Anne CAROL	
De l'art d'accommoder les restes	
Quelques réflexions autour du cadavre et de l'art culinaire	73
Frédérique DESBUISSONS	
La peinture faisandée	
Un fantasme de haut goût du second XIX ^e siècle	91
Le cadavre en scène : Fonctions et utilisations	
Régis BERTRAND	
Le cadavre comme victime	
Pierre-Paul Prud'hon, <i>La Justice et la Vengeance divine</i> <i>poursuivant le crime</i> (1804-1808)	113
Martine LAPIED	
Les représentations du corps mort dans l'opéra romantique italien	127
	————— 311

Laurence TALAIRACH-VIELMAS	
Du cadavre en putréfaction au corps enterré vivant	
Le rôle du corps mort chez Wilkie Collins	137
Anne CAROL	
Cadavre et exhumation dans <i>La dame aux camélias</i> d'A. Dumas fils	155
Sylvia GIREL	
Le cadavre à l'œuvre dans les arts visuels contemporains	175
Cadavres et art funéraire	
Berangère SOUSTRE DE CONDAT	
<i>L'apparato funereo</i>	
Momification et pratiques représentatives du corps mort en Sicile	191
Joëlle BOLLOCH	
La photographie <i>post mortem</i>	
Pratiques, usages et fonctions	205
Isabelle RENAUDET	
Entre trajectoire individuelle et imaginaire collectif	
Les collections de photographies <i>post mortem</i> du Muséu del Pueblu d'Asturies	229
Gian Marco VIDOR	
La photographie <i>post mortem</i> dans l'Italie du XIX ^e et XX ^e siècles	
Une introduction	247
Anne CAROL	
Régis BERTRAND	
Cabinets de curiosités et reliquaires	
Les cadavres discrets de Murielle Belin	269
Postface	
Sophie ZÉNON	
<i>In Case We Die</i>	
Palerme. Naples. Derniers portraits	289
Les auteurs	309

LA MORT À L'ŒUVRE

USAGES ET REPRÉSENTATIONS DU CADAVRE DANS L'ART

CORPS & ÂMES

Au carrefour des disciplines, c'est la totalité d'un individu physique et mental socialement confronté à d'autres corps et à d'autres individualités que cette collection entend embrasser.

Dans l'histoire des attitudes collectives face à la mort, les œuvres d'art constituent une source dont l'intérêt a été souligné par les travaux de Michel Vovelle ou de Philippe Ariès. Peu d'études spécifiques ont pourtant été consacrées à ce qui *incarne* la mort à l'œuvre, c'est-à-dire le corps mort, et à ses représentations artistiques en tant que tel.

C'est donc l'objet cadavre et les façons dont l'art l'utilise, se l'approprie et le met en scène que ce livre entend explorer, en les confrontant aux relations que les sociétés passées et présentes entretiennent avec la mort. Littérature gothique, photographies mortuaires, tableaux académiques, installations contemporaines, gravures satiriques, gastronomie, opéras, reliquaires contemporains et autres formes d'expression créatrices sont ainsi convoqués par des historiens de la mort, du corps et de l'art pour déchiffrer les fluctuations des sensibilités et des familiarités.

Face à la multiplicité des entrées possibles, le choix s'est fait d'une approche selon trois questions simples : à quelles conditions et selon quelles normes esthétiques, à un moment donné, le cadavre peut-il devenir un objet d'art ? Quelles sont dans ce cas ses fonctions dans le dispositif artistique ? Et enfin, quelles relations le cadavre entretient-il avec l'art funéraire – en d'autres termes, comment l'art de la mort se nourrit-il de son propre objet ?

En couverture :
Capucin 3, Palerme 2008
Série *In Case We Die*
© Sophie Zénon

Anne Carol et Isabelle Renaudet sont professeurs d'histoire contemporaine à l'université d'Aix-Marseille. Elles animent le groupe de recherche Corps : identités, expériences, culture du Moyen Âge à nos jours de l'UMR 7303 Telemme CNRS-AMU. Elles conduisent également un programme de recherche ANR sur l'histoire des usages et du statut des cadavres du XVIII^e au XX^e siècle.



9 782853 999045

29 €