

Le photographique mémoriel Dire la mort et son contraire

Caroline Ziolko

Volume 23, Number 1, Fall 2010

Enquêtes sur le cadavre : 1. Fascination

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1004020ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1004020ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

1916-0976 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ziolko, C. (2010). Le photographique mémoriel : dire la mort et son contraire. *Frontières*, 23(1), 33–39. <https://doi.org/10.7202/1004020ar>

Article abstract

Since the 1850, the funeral picture reflects a technological change from the porcelain medallions manufactured for the cemeteries to the portraits now engraved by laser. Those photographs also indicate a plastic and semantic evolution that, from a sociosemiotic point of view, shows a too rarely treated aspect of the Body image and the imaginary of funeral representation connected with photography. This paper considers how the lates' portraits are mediated by photography and how those pictures inform us indirectly about the image of the Body – chosen as memorial matter by the relatives – to make mourning but also to make memory and remember their lates, according to an esthetics and codes shared by the family, the friends, fellow-citizens and/or compatriots. On the tombs, the arrangement of these portraits can metaphorically reproduce an effective or fantasmatic family or social hierarchy. According to this investigation, the photo funerary appears like an evolutionary object of popular culture that, in Europe as in North America, makes image, makes sense and matter in the grave' space as well as in the cemetery's environment.

Résumé

Des médaillons de porcelaine, fabriqués dès les années 1850, aux plaques funéraires, aujourd'hui gravées au laser, la plastique de la photo funéraire évolue dans son propos sur la représentation commémorative du corps. Ce sujet trop rarement abordé est ici considéré en termes d'image et d'imaginaire et de propos mémoriel. En effet, la photographie funéraire ne médiatise pas seulement le portrait du défunt, sa plastique renseigne indirectement sur l'image retenue par les proches pour faire leur deuil d'un défunt selon une esthétique et des codes partagés par la famille, les amis, concitoyens et/ou compatriotes. Sur les tombes, la disposition de ces portraits peut reproduire métaphoriquement une hiérarchie familiale ou sociale, effective ou fantasmée. Selon cette enquête, le photographique funéraire se révèle un objet de culture populaire évolutif qui, en Europe comme en Amérique du Nord, fait image, sens et propos dans l'espace de la tombe comme dans l'espace du cimetière.

Mots clés: *portraits photographiques funéraires – photo céramique – photogravure – cimetières.*

Abstract

Since the 1850, the funeral picture reflects a technological change from the porcelain medallions manufactured for the cemeteries to the portraits now engraved by laser. Those photographs also indicate a plastic and semantic evolution that, from a sociosemiotic point of view, shows a too rarely treated aspect of the Body image and the imaginary of funeral representation connected with photography. This paper considers how the late's portraits are mediated by photography and how those pictures inform us indirectly about the image of the Body – chosen as memorial matter by the relatives – to make mourning but also to make memory and remember their late, according to an esthetics and codes shared by the family, the friends, fellow-citizens and/or compatriots. On the tombs, the arrangement of these portraits can metaphorically reproduce an effective or fantasmatic family or social hierarchy. According to this investigation, the photo funerary appears like an evolutionary object of popular culture that, in Europe as in North America, makes image, makes sense and matter in the grave' space as well as in the cemetery's environment.

Keywords: *portraits and photography of the late in cemeteries – photo ceramic – photoengraving.*

LE PHOTOGRAPHIQUE MÉMORIEL

Dire la mort et son contraire

Caroline Ziolko,

professeure en art et sciences sociales,
Département des arts visuels,

École supérieure des beaux-arts de Montpellier, France.

Massivement présents dans certains cimetières anciens, de petits médaillons photographiques sur céramique, de teinte sépia, noir et blanc ou polychrome, personnalisent les sépultures. Leur présence soulève la question de ce triple rapport au deuil, évoqué par Serge Tisseron dans *Le mystère de la chambre claire*. En effet ces artefacts ne marquent-ils pas un certain refus du deuil tout en signifiant paradoxalement son acceptation ? De plus n'offrent-ils pas aux vivants l'occasion de « saisir avec une intensité » réactivée, l'image ainsi « trans-figurée » de l'être disparu ? Parallèlement à ces questions d'ordre métaphysique, relevant d'attitudes culturelles face à la mort, d'autres interrogations d'ordre socio-sémiotique apparaissent. Elles relèvent pour leur part de pratiques communautaires visant à faire forme et signification dans le périmètre de la sépulture et plus globalement dans le cimetière.

Mais ces artefacts ne témoignent-ils pas aussi, des années 1850 environ à nos jours, d'une pratique commune, sinon

communautaire, face à la représentation mémorielle du corps par l'intermédiaire de l'objectif photographique ? Leur disposition même sur les sépultures ne correspond-elle pas bien souvent, au-delà des goûts des proches et des familles en matière de décoration, à une traduction, voire à une reconstitution, d'une logique généalogique ou d'une certaine proximité affective entre les personnes regroupées sous une même pierre tombale ? Enfin, n'interrogent-ils pas l'usage même du photographique – c'est-à-dire des différentes techniques de représentation qui ont recours à l'objectif photographique ? Ces questions se posent avec acuité lorsque l'on visite d'anciens cimetières européens ou nord-américains. Pour tenter d'y répondre, différents reportages ont été entrepris, de 2006 à 2009, pour observer comparative-ment et selon des critères précis l'évolution de la matérialité des supports, la forme – ou plastique de la représentation du corps – et, enfin, les modes de disposition de ces photographies. L'idée initiale étant de dégager, à travers la profusion des visuels, de grands groupes différenciés par des variations significatives par période, par localité, par catégories sociales ou économiques – du décor funéraire somptuaire

au plus simple possible –, ou par l'appartenance religieuse quand elle est clairement affirmée par des signes religieux distinctifs ou par un emplacement communautaire identifié comme tel.

À quelques exceptions près, ces visuels révèlent une grande uniformité, mais leur observation attentive soulève peu à peu une série de questions complémentaires reliées à la plastique et au sens des portraits. En Europe ou en Amérique du Nord, ces visuels dénotent par leur présence (ou leur absence) un rapport différencié au deuil, au souvenir et à l'image commémorative du disparu. Leur présence traduit, par la systématique du langage visuel, l'adhésion à une certaine esthétique de la représentation du corps qui serait spécifiquement photographique mais qui, depuis une trentaine d'années, évoluerait peu à peu.

LE PHOTOGRAPHIQUE FUNÉRAIRE : OBJET ET QUESTIONS

La disposition des portraits mémoriels – en complément, adjonction ou, plus rarement, en substitution à l'indication des noms, dates, pensées personnelles ou citations inscrites sur les tombes – traduit une volonté de faire non seulement mémoire, mais aussi propos individuel, familial et communautaire. Avant que les plus anciens de ces artefacts ne disparaissent, il est donc pertinent de recueillir, comparer et analyser les données qu'ils fournissent sur une attitude culturelle face à la mort.

La comparaison systématique de six cents portraits, constituant le corpus recueilli, révèle d'évidentes catégories-types de cadrages, d'implantation et de disposition des visuels. Ceci éclaire la compréhension d'un phénomène culturel évolutif à l'échelle internationale sans précédent dans l'histoire de la représentation mémorielle. Mais l'on constate, par ailleurs, que ce volet de l'image du corps a rarement été étudié selon les paramètres tels que la disposition des images, le cadrage du corps, le style des portraits : face, ou profil, vivants ou décédés, attributs distinctifs....

Des reportages réalisés, à Los Angeles, Marseille et Montréal, ont ainsi permis de comparer le mobilier funéraire et les médaillons présents dans de grands cimetières cosmopolites anciens où voisinent aujourd'hui différents styles de sépultures et de columbariums. Les résultats d'une première étape d'observation démontrent que deux facteurs distincts convergent pour constituer un propos mémoriel évolutif et transculturel, quels que soient la langue, la religion, le pays et l'origine des défunts et de leurs familles – comme cela apparaît en notant le patronyme, la langue

des textes inscrits sur les plaques souvenir, l'identification des lieux de naissance, les ornements religieux, etc. Le premier de ces deux facteurs relève de la technologie – celle qui concerne l'image et celle des matériaux mis en œuvre par l'art funéraire. Le second facteur relève de comportements d'ordre culturel. Il concerne, d'une part, un mode de perception du corps, induit par les médias de grande diffusion : cinéma, télévision, presse, etc., d'autre part, l'appropriation de l'image de soi à travers les nouvelles technologies de création et de diffusion, comme la vidéo, la photo numérique et les réseaux sociaux. La convergence de ces deux facteurs introduit des modifications de la représentation du corps qui sont qualitativement et quantitativement notées lors d'une exploration systématique des visuels. Les paramètres préalablement retenus comme critères pertinents lors des reportages sur le terrain concernent : le cadrage du corps ou du visage, les détails vestimentaires, les accessoires et le décor.

Nos questions reprennent les considérations formulées plus globalement par Tisseron :

La photographie, dans son rapport au deuil, est [...] tendue entre trois « pôles » [...] : (1) le refus du deuil, dans lequel le mort est appelé comme encore vivant à travers son image ; (2) l'acceptation du deuil comme travail de réparation éventuellement étayé sur les images du disparu ; (3) la transfiguration de l'objet perdu, dans laquelle sa disparition permet de la saisir avec une intensité qui était impossible de son vivant même (1996, p. 73-74).

En quoi et comment le photographique, dans son rapport au deuil, articule-t-il un propos spécifique entre les trois pôles suivants : le refus du deuil – par le choix de portraits photographiques réalisés bien avant le décès des personnes inhumées ; l'acceptation du deuil – par le biais des portraits disposés sur les tombes ; et enfin, la transfiguration de l'être disparu – réalisée symboliquement grâce à un langage visuel stéréotypé permettant de le saisir avec une intensité qu'il était impossible d'atteindre de son vivant même. Après le

traitement des données, ces questions sont abordées à travers des cas précis.

En ce qui concerne la représentation du corps, des typologies plastiques émergent, en termes diachroniques, avec l'évolution des technologies ; et, en termes synchroniques, en fonction d'un changement planétaire des mentalités – lui-même induit par la culture de l'image et les médias de grande diffusion.

Ceci permet de saisir, dans le contexte d'un propos mémoriel, comment la photographie évolue entre le refus du deuil, son acceptation et l'idée de transfiguration de l'image du défunt. Enfin, en considérant la matérialité du support de l'image, il est possible de découvrir, en se référant à la forme et au propos des objets funéraires, les liens relationnels réels ou fictifs suggérés, sur certaines tombes, entre les vivants et les morts. Ce qui déplace et médiatise le propos formulé par les proches, parents et amis, de l'espace privé de la tombe vers l'ensemble des visiteurs circulant dans le cimetière.

ÉVOLUTION DE LA REPRÉSENTATION PHOTO MÉMORIELLE DU CORPS

Cette évolution touche d'abord la matérialité des supports de l'image. Le style somptuaire des caveaux reflète bien souvent le statut social et économique de leurs propriétaires. Dans les cimetières européens les plus anciens, ces tombes témoignent de l'évolution de deux siècles d'imagerie mémorielle. De la sculpture en pied au buste, du bas-relief au médaillon porcelaine monochrome, puis polychrome, pour, de nos jours, en arriver à la photo-gravure laser sur granit, c'est un épisode de l'évolution de la production funéraire qui s'esquisse avec ses connotations sémantiques et socioéconomiques particulières. En effet, de la photographie grand format au petit médaillon normalisé, c'est une distinction d'ordre économique qui est suggérée et non pas seulement un choix esthétique induit par le marché du funéraire. Au début du XX^e siècle, le grand portrait s'inscrit dans un cadre de marbre ouvragé ; et ici, le travail du marbrier-sculpteur se distingue de la production industrialisée des médaillons fixés à même la dalle funéraire, ou sur un livre, une

plaque de marbre ou un vase en ciment. La photogravure au laser est une technologie contemporaine. Dans les cimetières canadiens ou nord-américains, la photogravure permet de reproduire en monochrome, par transfert et avec une très grande finesse, le cliché d'un portrait, d'un paysage ou d'une scène d'activités récréatives ou sportives. Ces visuels, souvent plus grands que nature, ont un caractère moderne, luxueux et sophistiqué car même si le procédé est automatisé, il peut être personnalisé. Le cliché se voit libéré du cadre pour être incrusté à même le granit. Cette pierre noire ou rose, plus chère que le marbre, mais aussi plus résistante, une fois polie, présente un aspect très sophistiqué et solennel. Le procédé libère la photo du support standard classique et permet de l'agrandir. Même si la plaque ne dépasse pas le format papier à lettre, la surface du cliché dépasse celle d'un médaillon ovale qui est de 6 x 8 cm ou de 8 x 10 cm. Ainsi cette technique marque le retour d'une certaine statuaire funéraire car les supports sont souvent ouvragés et de plus grandes dimensions que les supports des médaillons.

En ce qui concerne la plastique de l'image, on assiste, selon un processus diachronique ou synchronique, à des modifications du cadrage des personnages. Ces phénomènes sont à mettre en relation, d'une part, avec l'évolution des technologies et, d'autre part, avec un changement des mentalités à l'échelle planétaire – lui-même induit par les « canons » de l'image de grande diffusion véhiculée par la presse, la télévision et le cinéma. L'observation permet de distinguer différents temps et modes dans la représentation du corps.

La photographie argentique, prise en studio, produit des portraits très stéréotypés et des poses statiques. L'évolution du matériel et des techniques de prise de vue contribuent peu à peu à une représentation plus libre. Le style de l'image de grande diffusion (cinéma, télévision, presse) influence aussi l'évolution de l'image du corps et de sa représentation. Et lorsque le grand public pourra réaliser ses propres clichés argentiques puis numériques, on assistera à un choix totalement subjectif de décors, d'attitudes et de cadrages. À partir des observations effectuées sur le terrain, on peut affirmer, en réponse aux questions posées initialement, que les médaillons mémoriels ont développé depuis plus d'un siècle des styles de cadrage et un langage visuel précis pour représenter les personnages par genre ou tranche d'âge ou profession (militaires, ecclésiastiques, sportifs...). Au-delà de leur fonction documentaire, ces photographies indiquent, par leur disposition dans l'espace privé funéraire, certains



Cimetière Saint-Pierre, Marseille

rapports de proximité affective ou relationnelle entre les défunts inhumés dans un même caveau. Enfin, ces artefacts, qui s'inscrivent dans une culture planétaire de l'image, désignent une appropriation progressive du photographique et de l'imaginaire qu'entretient le photographique mémoriel. La proposition plus récente de visuels types ou sigles photogravés est révélatrice de l'apparition d'un nouveau lexique, analogique mais très abstrait et standardisé, qui évoque non plus la personne mais sa place dans la société, ses affinités sportives, intellectuelles, musicales ou autres, ou son appartenance religieuse. Mais à cet égard, l'usage de visuels distinctifs était depuis longtemps déjà courant.

MÉDIUM, CODE ET REGARD

Au cours du XX^e siècle, la figuration des individus évolue progressivement. À partir des années 1980, ces photos mémorielles révèlent non plus simplement les traits du visage de l'individu mais l'ensemble du corps, en mouvement et souvent placé dans un décor extérieur familier, avec en arrière-plan sa résidence ou un paysage favori.

Le rapport du photographique au deuil et au souvenir, tel qu'il est évoqué par Serge Tisseron (1996), trouve ici une résonance particulière. Dès son invention, le portrait photographique montre, dans sa destination funéraire, un développement spécifique par rapport aux autres supports – albums de famille, cartes de visite illus-

trées et photos d'identité. Jusqu'en 1980 environ, la plastique des médaillons est d'une surprenante homogénéité dans tous les pays. Au-delà des contraintes techniques, c'est bien l'imaginaire collectif et l'image de soi qui semblent imposer leurs normes de figuration officielle. Les photos funéraires d'autrefois semblent soumises aux mêmes diktats que les photos officielles d'identité d'aujourd'hui.

Cette systématique de l'image et ses connotations éclairent la compréhension d'une certaine image sociale du corps. Le photographique – toutes technologies confondues – opère ici, comme dans d'autres domaines, une « transfiguration de l'objet perdu » et « permet de le saisir avec une intensité qui était impossible de son vivant même » (Tisseron, 1996, p. 73-74).

L'implantation même des médaillons revêt ainsi un réel intérêt sociologique en signifiant « le refus du deuil, dans lequel le mort est appelé comme encore vivant à travers son image » (Tisseron, 1996, p. 73-74). On remarque sur les tombes que la proximité entre les membres d'une famille est matérialisée, inconsciemment ou non, par la disposition des portraits. Enfin, le photographique funéraire atteste, par son intégration matérielle mais aussi mentale dans un ensemble mobilier précis – stèles, bacs à fleurs, plaques commémoratives, etc. –, de « l'acceptation du deuil comme travail de réparation éventuellement étayé sur les images du disparu » (Tisseron, 1996, p. 73-74).

Le propos narratif de ces visuels révèle combien la civilisation de l'image et du tout médiatique évoque, avec pudeur et sérénité, la disparition du corps, la mort et l'oubli – sujets devenus pratiquement tabous dans nos sociétés contemporaines.

Le cimetière Saint-Pierre, à Marseille, le cimetière Notre-Dame-des-Neiges, à Montréal, et le cimetière Forest Lawn, Glendale, à Los Angeles, sont urbains, cosmopolites et multiconfessionnels. Érigés lors de l'essor économique de ces grandes villes, ils rendent compte de l'évolution des modes funéraires depuis le milieu du XIX^e siècle. Ces cimetières sont, à plus d'un titre et selon la formule développée par Pierre Nora dans *Les lieux de mémoire* (1996, p. 235-503), les « hauts lieux » d'un patrimoine local. Non seulement ils abritent les sépultures de personnalités illustres et de gens anonymes, mais ils conservent également des monuments, des sculptures et des artefacts divers qui témoignent d'une culture populaire originale liée à la commémoration et au deuil.

Les reportages réalisés *in situ* permettent de dégager les constantes et les variations iconiques et sémantiques de l'image du corps, selon le cadre géographique (Canada, É.-U., Europe), la date de production (signalée par la date d'inhumation et le style photographique), l'évolution technologique du médium, le mode d'obtention de la photographie (studio, prise de vue amateur).

L'analyse de l'image permet d'identifier certains invariants dans l'usage du photographique et des différences quant au regard mémoriel selon la culture ou la communauté d'appartenance. Les médaillons sont majoritairement monochromes, de forme ovale et de dimensions normalisées. Quelques rares portraits quadrangulaires de grande taille, produits au début du XX^e siècle, font exception. Les photogravures sur granit, qui sont plus présentes sur le continent nord-américain et plus récentes, marquent l'évolution radicale d'une imagerie sobre et industrialisée.

La présence dans les cimetières de Montréal (Bisson, Brodeur et Drouin, 2004) ou de Marseille de nombreux médaillons indique que cette tradition mémorielle est très populaire, voire internationale et d'origine latine. Elle se décline en effet selon certaines distinctions communautaires significatives dans les communautés d'origine européenne ou méditerranéenne, de confession chrétienne. Toutefois, il semble que cette tradition concerne principalement les milieux populaires. Les sépultures des familles des groupes économiques et culturels plus aisés n'affichent que très rarement l'image des disparus et semblent indiquer

une préférence pour des démonstrations mémorielles plus sobres, plus anonymes et plus discrètes.

Les communautés asiatiques, très présentes à Montréal depuis quelques décennies, disposent de nombreux médaillons sur leurs tombes familiales au cimetière Notre-Dame-des-Neiges. Ces monuments peuvent reproduire en miniature et en granit des constructions traditionnelles de style oriental. Sur certains monuments récents figurent même des paysages monochromes gravés sur la pierre à partir d'une photographie. Si certains évoquent clairement un site oriental, la plupart font référence à un paysage rural canadien. Ce choix témoigne d'une intégration culturelle et géographique à part entière. Avec plus de sobriété, et un investissement économique moindre, certaines familles marseillaises placent une petite plaque sur laquelle est gravé ou peint un paysage particulièrement apprécié par le disparu.

L'identité visuelle nominale se double ainsi d'un repère visuel territorial. Lieu de chasse, de pêche, de randonnée, ces paysages remplacent ou accompagnent le portrait photographique. Alors que ces paysages gravés font appel à un certain artisanat marbrier et donnent lieu à un investissement particulier, certaines sépultures plus modestes montrent de petits livres ou plaques de granit ornées d'éléments iconiques moulés en métal : arbre, chalet, montagne. Ce lexique paysager en relief, dans sa forme métaphorique, est plus allusif et plus générique, mais il tente également de personnaliser le souvenir, tout comme certaines photogravures types.

Le cimetière Saint-Pierre à Marseille ne cesse de s'agrandir, parallèlement à la création d'autres sites. Il reflète le caractère cosmopolite et les disparités sociales et culturelles de cette cité portuaire vieille de 2600 ans. Ce cimetière créé en 1856, troisième nécropole de France, offre un terrain d'enquête privilégié. L'évolution de la photo commémorative peut y être observée sur la longue durée, dans le contexte multiculturel d'une cité portuaire autrefois d'importance internationale. Dans le catalogue *Marseille au temps de Nadar*, la contribution de Paul Benaroch est illustrée par *Le portrait après décès d'un jeune garçon, c. 1850*, et l'auteur précise : « C'est vers 1850 qu'apparaissent les premiers ateliers photographiques à Marseille » (Benaroch, 2001, p. 35). Ce sont alors des daguerréotypes. Mais les médaillons privilégient les clichés pris du vivant des personnes.

Le cimetière Notre-Dame-des-Neiges, à Montréal, accueille depuis 1854 des populations de différentes confessions religieuses, cultures et origines géogra-

phiques. Inauguré il y a 150 ans, c'est le plus grand cimetière au Canada et le troisième en importance en Amérique du Nord. Forest Lawn Memorial à Los Angeles abrite, depuis 1917, des célébrités artistiques dans un cadre verdoyant sobre et très étendu. L'ornementation par le biais de fresques et de sculptures rend le site attrayant et intensifie son caractère multiculturel.

Les résultats de notre enquête dans ces trois cimetières éclairent la compréhension de l'image sociale ou politique du défunt. C'est une image produite par et pour les citoyens pour être placée et vue dans la cité, visant une communication médiatique à la fois individuelle, familiale, communautaire, voire publique et nationale.

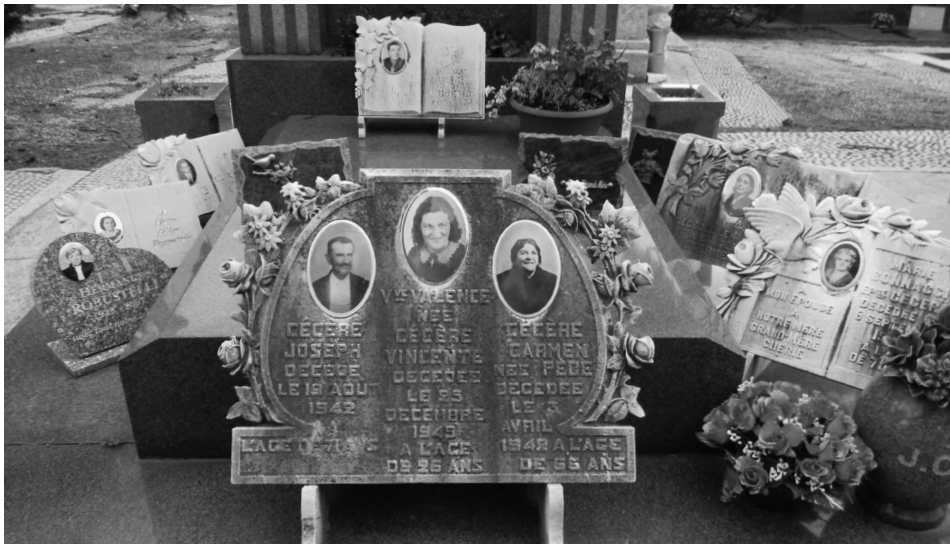
L'IMAGE SOUVENIR, DEUILS PRIVÉS ET PUBLICS

La disposition des visuels dans l'espace funéraire soulève les interrogations suivantes : Comment le photographique commémoratif évoque-t-il le corps du disparu ? Au-delà d'une représentation commémorative individuelle inscrite dans une temporalité précise, quel discours social se dessine sur le corps et sur la mort, en termes transculturels et intergénérationnels ?

Le portrait, au cours de la première période de sa production, se limite à la représentation du visage et des épaules. En l'absence de détails morphologiques et autres attributs (habits, accessoires, etc.), l'évocation de l'univers personnel du sujet photographié est difficile, voire impossible. La stature, les proportions, la posture face à la caméra, même et surtout dans un studio professionnel, peuvent être autant d'indices pertinents pour évoquer la personnalité du sujet, ses goûts et son style de vie. Or, le visage occupe pratiquement l'essentiel de l'image. Un halo monochrome l'entoure et s'estompe en dégradé vers les bords extérieurs du médaillon, gommant toute allusion à l'univers social et culturel du modèle. Les portraits en pied ne concernent, du début de la période jusqu'en 1939, que des personnes portant un uniforme. D'un point de vue narratif, ce hors-champs évacue toute temporalité contextuelle, atteignant ainsi le degré zéro de la figuration et inscrivant le visage dans une éternité que matérialise la photographie.

LE CORPS DANS L'ESPACE DE L'IMAGE

Ces portraits sont minimalistes et traduisent un regard social et implicitement codifié. Depuis les années 1980, cependant, ce propos iconique évolue vers une grande liberté vestimentaire et posturale.



C. Ziolk

Cimetière Saint-Pierre, Marseille

Il devient narratif à travers le décor et les accessoires figurant sur l'image – habitation, bateaux, arbres. Ces portraits traduisent donc un regard objectif, instrumentalisé par la technique argentique, puis numérique, autant que par la culture et l'incidence des médias. En considérant des variations telles que la taille, la place, la couleur et l'orientation du corps dans le cadre de l'image, on découvre des typologies ou profils de représentation des personnages.

Depuis l'origine du photographique mémoriel jusqu'à nos jours, trois périodes ou types de cadrage se dégagent. Initialement, on trouve le portrait en studio. Le modèle est contraint ; les poses sont fixes – à cause du mode d'enregistrement, lourd et statique – et stéréotypées, en référence à la peinture de chevalet.

Avec l'évolution du matériel et l'appropriation de la technique par le grand public, les séances de poses, toujours plus courtes, permettent au sujet d'afficher plus d'aisance. À partir des années 1970-1980, on trouve des portraits plus animés, grâce à l'instantané. Les premiers modes de cadrage subsistent mais ils cohabitent avec des images plus naturalistes. Le corps apparaît en entier et souvent en mouvement dans un décor extérieur, surtout dans le cas d'un adolescent ou d'un sportif.

Hommes ou femmes, jeunes gens, adultes ou personnes âgées, sont initialement cadrés en plan-visage ou en plan-buste, mais les très jeunes enfants sont représentés intégralement. Au début du XX^e siècle, ils sont même souvent nus, couchés sur une fourrure. Ce cadrage était alors fréquent dans les studios professionnels. Les militaires, religieux, pompiers, alpinistes et marins figurent en tenue de professionnels. Sur ces cadrages apparaissent plus rarement en arrière-plan, un

véhicule, un camion de pompier ou un petit avion. Cette distinction selon les fonctions exercées révèle souvent l'engagement du défunt au service de sa ville ou de sa patrie.

Avec la photographie, il n'y a pas d'image totalement « intime » ni totalement « publique ». Il n'y a plus qu'une utilisation des images, autrement dit une forme de regard que nous portons sur elles. [...] La photographie impose un « espace de l'image » qui n'est ni tout à fait un espace public ni tout à fait un espace privé. C'est un espace flottant et indéfini susceptible de se déplacer tantôt d'un côté tantôt de l'autre (Tisseron, 1996, p. 112).

INDIVIDUS, FAMILLES ET GÉNÉALOGIES

L'appartenance familiale s'affirme sur la tombe comme dénominateur commun d'un deuil familial privé, mais aussi d'un deuil communautaire. Ainsi s'établit une certaine uniformité stylistique dans l'espace du cimetière par secteur, par proximité d'emplacements et par époque.

Les plus anciennes tombes dans la pinède du cimetière Saint-Pierre, à Marseille, signalent ostensiblement l'importance du défunt. À la fin du XIX^e siècle, les sculptures allégoriques, les bas-reliefs, bustes ou sculptures commémoratives grandeur nature distinguent encore selon une tradition millénaire (Panofsky, 1992) les tombes des notables locaux. Un buste ou un bas-relief atteste déjà d'une position plus modeste. Le portrait photographique cohabite dans un premier temps avec la statuaire, affichage redondant d'une identité déclinée dans le marbre et, grâce à cette toute nouvelle technologie de l'image, sur l'émail d'un médaillon de taille impor-

tante, voire grandeur nature, fixé sur le monument.

Dans les cimetières chrétiens, la mémoire du défunt se trouve ainsi célébrée selon différentes versions, la plus iconique étant la sculpture en trois dimensions, la plus analogique étant offerte par la photographie. L'inscription mentionnant le nom, prénom(s) et dates de la naissance et de la mort résume très abstraitement l'identité du disparu.

À Marseille, le cimetière Saint-Pierre s'agrandit au cours du XX^e siècle en fonction de l'expansion urbaine et démographique. Le nombre et la disposition des caveaux de famille et des mausolées reflètent la stratification sociale et économique, voire culturelle et religieuse de la ville elle-même. La présence de la statuaire funéraire commémorative se raréfie après la Première Guerre mondiale. Quant à la photographie commémorative, moins onéreuse et plus évocatrice, elle s'affiche massivement sur les dalles funéraires. L'image apposée à même le monument, ou scellée sur un livre de marbre, devient un élément distinctif du mobilier funéraire tant pour les familles aisées que pour les plus modestes. Le transfert de la photographie sur médaillon émaillé devient donc un dénominateur commun intergénérationnel. Ces médaillons sont rarement de forme carrée ou rectangulaire. Un cadre en marbre les entoure s'ils ne sont pas fixés directement sur la pierre.

L'apparition de ces objets mémoriels est spécifiquement liée à l'essor de l'image photographique. Ils en suivent l'évolution : de l'image monochrome, en noir et blanc ou sépia, à l'image retouchée en fausses couleurs pastel, pour en arriver de nos jours à la photographie en quadrichromie. À partir d'un cliché numérique, on peut maintenant effectuer toutes les retouches et les manipulations techniques nécessaires.

Réalisé à partir d'une photographie proposée par la famille, le médaillon céramique est produit à partir d'une prise de vue en studio. À Marseille, au début des années 1900, les travaux de Nadar contribuent à l'engouement de la bourgeoisie locale et des milieux artistiques pour le portrait d'auteur. D'autres grands studios photographiques ont pignon sur rue. Les photographies identifiant les plus anciennes et célèbres tombes du cimetière Saint-Pierre font effectivement état d'une recherche esthétique et d'une qualité technique souvent admirables malgré les outrages du temps. Même les familles plus modestes font réaliser à moindre coût des médaillons plus simples selon des normes standardisées. La normalisation de tout un mobilier commémoratif se dessine alors.

L'ère industrielle est aussi celle du multiple de l'objet et de l'image. Des catalogues, des livrets de modèles personnalisés à la demande sont disponibles chez les marbriers funéraires. Les médaillons sont incrustés sur des livres, des plaques, des jardinières, ou directement sur le mausolée. Le transfert de l'image sur support céramique lui assure une surprenante longévité. Souvenir à perpétuité, comme la concession qu'elle désigne, le photographique commémoratif est destiné à l'éternité au même titre que les regrets éternels exprimés et gravés à même le marbre ou le granit.

Dans la majorité des cimetières, les sépultures sont spatialement regroupées par secteurs différenciés : grandes familles et caveaux à perpétuité *versus* columbariums ; reproduisant *in situ* les regroupements sociaux et économiques urbains. Mais, au niveau de chaque sépulture familiale s'opèrent des classements d'ordre privé, reproduisant une certaine chronologie des disparitions ou une spatialisation familiale, plus subjective. L'organisation des médaillons, laissée à l'entière initiative des familles, reflète alors les rapports privilégiés, les clivages et dissensions éventuelles. L'espace funéraire, tel un arbre généalogique, spatialise une arborescence sélective d'individus qui de leur vivant, par alliance ou descendance directe, ont marqué l'évolution sociale, économique ou morale du groupe familial.

Certaines images commémoratives réunissent, sur un même médaillon, deux parents : deux frères disparus à la guerre ; deux enfants qui sont décédés, que ce soit à la même date ou à des dates différentes ; une mère et son enfant rapprochés pour toujours dans leur dernière demeure ; un mari et son épouse réunis à jamais sur le même médaillon. Le columbarium signale spatialement et symboliquement la normalisation et la banalisation de la sépulture, mais aussi l'isolement et la perte de repères familiaux. Cependant, ici, la présence d'un couple peut être mentionnée par deux médaillons photographiques sur une même plaque commémorative, comme témoignage posthume d'un dernier rapprochement.

UNE ICONOGRAPHIE INTERCULTURELLE

Les grands cimetières urbains ont surgi avec l'essor de l'urbanisme à l'ère industrielle, dans les années 1850. Leur aménagement reflète par la structuration de l'espace, la qualité des stèles et la disposition des catégories économiques et sociales, la composition et le développement économique de la ville, comme par exemple à Marseille.

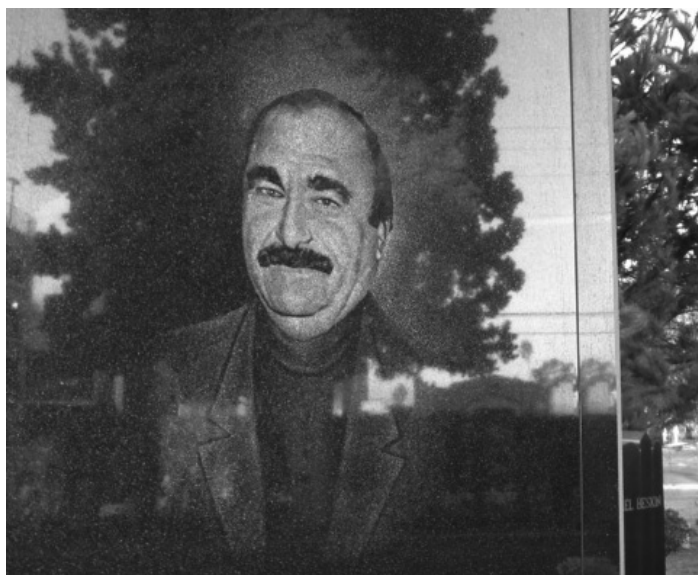
La forme et la sémantique de l'espace funéraire adhèrent donc très rapidement à la logique de la production industrielle. Le choix du design des composantes fonctionnelles et décoratives est proposé sur catalogue et le mobilier funéraire décline une stylistique précise. Certaines pièces sont produites en série ; c'est le cas des chaînes délimitant les tombes et des couronnes de fleurs en céramique ou en perles. D'autres objets sont exécutés par des sculpteurs ; ce sont des modèles choisis sur catalogue, mais personnalisés à la demande des familles, ou encore de véritables créations. L'ornementation produite en série est moins onéreuse. La création unique – croix, jardinières, livres de marbre ou de granit sculptés – identifie, dans la ville comme dans le cimetière, une catégorie socioéconomique supérieure. Le médaillon géant dans un cadre de marbre, sculpté sur mesure, se distingue ainsi de la petite photographie sur un support normalisé, monté sur une plaque ou un livre standard choisi sur catalogue de modèles types. Les choix ostensiblement onéreux sont rares. Ils désignent le plus souvent la perte d'un enfant ou d'un adolescent. Les tombes de personnalités du monde de l'actualité ou du spectacle peuvent faire preuve de choix très sobres ; souvent, seule une plaque de bronze fait mention de leur identité et des dates de leur existence. C'est le cas, par exemple, au cimetière Forest Lawn de Hollywood Hills, alors que dans de plus petits cimetières, au centre de Los Angeles, l'imagerie mémorielle se décline avec ostentation pour des personnalités moins

connues. L'image sociale du lieu contribue ainsi, semble-t-il par contamination esthétique, au choix du mode de signallement de chaque individu. Chaque secteur communautaire révèle un style précis dans le choix du monument et des portraits. Tout comme la ville, le cimetière définit un mode d'être et de paraître sociologiquement et sémiologiquement identifiable. Parfois, des photocopies sont simplement glissées dans des feuillets transparents, agrandissant une photo amateur d'un très jeune enfant, voire d'un nouveau-né. À cette pratique marginale et temporaire

s'ajoute la présence de petits jouets ou de ballons flottant au-dessus du tertre où repose le corps, marquant la nécessité pour la famille d'identifier le site dans l'urgence d'un deuil inattendu. De petits cimetières de Los Angeles offrent ainsi un « carré » réservé à ces très jeunes disparus, bien souvent d'origine hispanique. Ce qui fait référence ici à des coutumes vernaculaires sud-américaines.

Dans l'ensemble des cimetières visités en Europe et en Amérique du Nord, les communautés de confession catholique adoptent plus volontiers l'image photographique que les communautés protestantes. L'imagerie est aussi occasionnellement présente sur les tombes des communautés israéliennes. Les symboles graphiques – croix, étoiles, insignes et armes diverses – peuvent, principalement dans les columbariums, marquer doublement l'identité individuelle et sociale de la personne. Actuellement, c'est surtout en France que, sur ces espaces, le médaillon photo céramique est le plus souvent retenu.

La normalisation de la représentation photographique du corps apparaît ainsi comme un dénominateur commun trans-



Cimetière Forest Lawn, Los Angeles

C. Ziolk

culturel. Mais de plus en plus la représentation analogique fait place à un symbole graphique type, gravé au laser sur une plaque ou un livre de granit, et choisi sur catalogue en fonction de l'occupation professionnelle de la personne défunte, de ses loisirs ou de son attachement à un animal de compagnie.

LE MÉMORIEL À L'ÈRE DU VIRTUEL

La logique évolutive identifiée dans la représentation mémorielle n'est pas un phénomène délibéré. Elle ne fait référence à aucune directive explicite. Elle s'inscrit

dans la dynamique d'une évolution des mentalités induite par le médium photographique et les médias de masse, qui trouvent ici des répercussions sur l'image de soi dans l'espace social. Il devient de plus en plus facile d'avoir accès aux *self-medias*, ce qui détermine un rapport différent au médium photographique et à ses possibilités, avec, *in fine*, une maîtrise plus directe de l'image du corps à des fins publiques ou privées.

Le photographique mémoriel évolue ainsi parallèlement au développement de l'image du corps dans les médias de grande diffusion.

Les clichés retenus pour ces réalisations photo céramique proviennent, dans un premier temps, de studios professionnels renommés ou plus modestes, où chacun peut poser pour immortaliser un événement marquant de son existence : baptême, anniversaire, communion, mariage. Même si la photographie permet d'enregistrer une dernière image d'un être cher, ces clichés n'apparaissent jamais sur les médaillons ; ils sont conservés, semble-t-il, dans les archives familiales. Évacuant ainsi toute représentation macabre, les clichés retenus s'affirment comme un propos documentaire, décliné au présent et non au passé. Seule l'inscription mentionnant sur la pierre le nom et les dates de la naissance et du décès de la personne font dès lors référence, selon la formule de Roland Barthes, à un certain « ça-a-été » (Barthes, 1980).

Les pistes de réflexion dégagées à partir de cette enquête offrent un aperçu de l'évolution de l'image mémorielle du corps dans l'espace du cimetière. L'apparition du numérique et de nouvelles technologies de l'information modifie le paysage de cette production d'artefacts mémoriels. Les Médaillons de la mémoire sur les tombes du cimetière Notre-Dame-des-Neiges, à Montréal, permettent depuis peu au visiteur, grâce à un disque de la taille d'une pièce de deux dollars, de voir sur un écran portatif tactile l'image du défunt et de lire sa biographie. L'information numérisée n'apparaît que si le visiteur dispose du système pour se connecter à la source d'informations. Cette technologie sophistiquée risque de modifier radicalement l'apparence de nos cimetières et annonce la disparition progressive de presque toute ornementation matérielle au profit d'une information virtuelle disponible sur place, ou même sans doute à distance, loin du columbarium ou de la tombe. La photo céramique entre donc dans l'histoire de la culture matérielle. Ce qui faisait des cimetières des lieux de mémoire ponctués d'artefacts (sculpture, médaillon, vase et fleurs, etc.) appartient à l'ère révolue de



Cimetière Saint-Pierre, Marseille

l'analogique, quand la forme et l'image produisent un propos symbolique entre les vivants et les morts dans l'imaginaire des familles comme dans le cimetière.

Bibliographie

- BARTHES, R. (1989 [1980]), *La Chambre claire*, Paris, Gallimard.
- BENAROCHE, P. (2001). « Les ateliers de la photographie de portraits à Marseille de 1850 à 1910 », dans D. GIRAUDY (dir.), *Marseille au temps de Nadar*, Marseille, Éditions Parenthèses/Musées de Marseille, p. 35-54.

BISSON, P.-R., M. BRODEUR et D. DROUIN (2004). *Cimetière Notre-Dame-des-Neiges*, Montréal, Henri Rivard Éditeur, 192 p.

NORA, P. (1997). « Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux », dans Pierre NORA (dir.), *Les lieux de mémoire. Tome 1, La République*, Paris, Gallimard.

PANOFSKY, E. (1992). *La sculpture funéraire*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherches ».

TISSERON, S. (1996). *Le mystère de la chambre claire*, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».