

# Amerika

Mémoires, identités, territoires

9 | 2013

Villes américaines du XXIème siècle : réalités et représentations sociales, culturelles et linguistiques

Mélanges

## Image de la mort et la mort en images

Représentations et constructions visuelles

VIRGINIE DE LA CRUZ LICHET

### Résumés

FrançaisEnglish

Notre tradition nous démontre que la représentation de la mort a été une constante dans l'histoire : les portraits du Fayum, l'usage de masque mortuaires et les représentations du malade dans son lit mortuaire. La tradition occidentale des *Ars Moriendi*, l'art de bien mourir, est la preuve de notre inquiétude sur l'Au-delà.

Néanmoins, en ce qui concerne la mort des enfants, cela est beaucoup plus dramatique et est entouré d'un complexe système psychologique autour des émotions, sentiments et attitudes qui se structurent en relation à la perte. Différentes typologies de représentations démontrent différents points de vues pour représenter l'expérience de la mort de l'enfant. La première tentative prétend représenter l'enfant comme un ange. Des images symboliques et métaphoriques se construisent pour garantir et certifier le salut et le destin de l'enfant dans l'Au-delà. La deuxième typologie représente la sanctification de l'enfant durant la veillée, et spécialement l'espace qui lui est attribué. Ce nouvel espace se construit donc pour permettre la ritualisation et vénération de ces représentations visuelles. Finalement, la troisième possibilité se développe autour de la transformation des autres représentations en celle de l'enfant-image qui devient une nouvelle image religieuse, objet fétiche pour la famille du défunt.

Tradition demonstrates that the representation of death is constant in History : the Fayum portraits, the use of mortuary masks or the representation of the deceased in his mortuary bed. The occidental tradition of *Ars Moriendi*, the art of good death is proof of our concern about afterlife.

However, in the case of children, death is more dramatic and surrounded by a complex weave of emotions, feelings and attitudes established around the loss. Different categories of representation demonstrate three points of view to represent the experience of child death. The first tentative is to take a picture of the child like an angel. Symbolic and metaphorical images are constructed to certify the salvation and destiny of this little soul in Afterlife. The second form is the sanctification of the wake, and specially the place where it takes place. This new place, constructed to share and ritualise the veneration of this representation. Finally, the third possibility revolves around the transformation of this

angel-child and the altar-child to the card-child where the representation of the child becomes a new religious picture like a fetish visual objet for the family.

## ***Entrées d'index***

**Mots-clés** : photographie, portrait, post-mortem, représentation, image

**Keywords** : photography, portrait, post-mortem, representation, picture

**Géographique** : Galice, Espagne

## ***Texte intégral***

# **Introduction**

1 Penser à la mort est un sarcasme de l'essence de l'être humain car cela revient à réfléchir à l'incertitude de notre vie. La longue tradition qui a existé, en relation à la représentation de la mort, nous démontre le grand dilemme qui a accompagné l'être humain depuis le moment où il a eu conscience de ce rite de passage.

2 En ce sens, nous pouvons affirmer que penser à la mort, celle des autres, la nôtre, n'est qu'une façon de l'imaginer, la mettre en images, la construire visuellement et ainsi nous la représenter.

« On veut toujours que l'imagination soit la faculté de 'former' des images. Or elle est plutôt la faculté de 'déformer' les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de 'changer' les images ». <sup>1</sup>

3 Rien de plus vrai que ce que nous révèle Gaston Bachelard dans son texte *L'Air et les songes*. En effet qu'est-ce qu'une représentation *post-mortem* du défunt lors de la veillée, si ce n'est que l'inévitable besoin de *déformer* l'image fournie par la réalité de la mort et la faculté de la changer en une image construite pour nos yeux ; en apparence, plus aimable, plus douce, pleine d'espoir et de projections imaginaires.

4 Pour les vivants, le voyage a commencé. Le défunt habitera l'entre-deux, comme le voyageur qui pour un instant n'est plus « dans l'endroit quitté [mais] pas encore dans l'endroit convoité. Flottant, vaguement relié à deux bornes »<sup>2</sup>, comme nous dirait Michel Onfray dans sa *Théorie du voyage*.

5 Ainsi, dans un état de lévitation éthéré, spatial et bientôt aussi temporel, ce voyageur pénètre dans l'entre-deux, son corps en état d'apesanteur et sa substance essentielle s'évapore, invisible, vers une géographie incertaine.

6 Bien sûr, l'incertitude de sa destination provoque une nouvelle construction narrative du voyage et de son arrivée à destination. La tradition nous démontre que l'au-delà se présente comme un espace eschatologique nécessaire pour prévenir le bien être des vivants. L'au-delà devient ce territoire parallèle au nôtre qui, dans certaines communautés comme par exemple la Galice, est en contact constant avec notre monde physique, celui des vivants.

## **L'image *post-mortem* comme représentation du pouvoir**

7 Si nous considérons l'image *post-mortem* comme une représentation du pouvoir,

telle qu'elle a été définie depuis le début des temps, nous pouvons affirmer que depuis toujours, l'image, le portrait, la représentation d'un personnage, a été à maintes reprises le signe d'une symbolique du pouvoir, comme une sorte de projection de sa renommée et le souvenir de ses actes héroïques. En ce sens, les portraits *post-mortem* sont à la fois une formule pour réaliser un culte à la mémoire de ce personnage que représente et symbolise toute une série de connotations héroïques dignes d'être célébrées. Ce n'est pas par hasard qu'Elise Bonaparte décida de faire faire une série de bustes des membres de la famille Bonaparte pour instaurer et consolider une généalogie imaginaire dans l'ensemble de l'Empire. Nous pouvons affirmer, à nouveau, que l'image se construit en fonction de la projection désirée.

8 En général, la mort intensifie, dans le cas de personnalités, le rôle et la fonction sociale qu'ils ont acquis durant leur vie en transformant leur mort en un véritable fait de société. Cet événement social et public glorifie le personnage et ses actions au delà de sa mort comme une prolongation de son succès et de son statut social.

9 Cependant, une fois la photographie démocratisée, nous pouvons observer qu'un mouvement inverse se produit dans les zones plus rurales. Si de son vivant, le défunt n'était qu'une personne courante, non-célèbre, par contre, après sa mort, tout change. Il acquiert un nouveau statut social qui le transforme et le divinise à partir d'un rituel *performatif*, le rite funéraire, ou les pleureuses glorifient tous les grands événements de sa vie, bien qu'ils ne soient pas extraordinaires. De telle sorte que le défunt acquiert une plus grande importance au sein de sa communauté. Cet acte qui dure depuis la veillée jusqu'au moment de son enterrement, se présente comme un passage spatio-temporel qui attribue une dimension spectaculaire. Cet *acting*, comme le nomme Turner<sup>3</sup>, est une mise en images, comme le sera le reportage photographique qui restera comme une véritable vision une fois l'événement passé. Par cette action, la communauté permet au défunt, à partir de cet instant, de sortir de son anonymat. Cette métamorphose implique également une divinisation et l'image qui le restitue, le place dans une gloire posthume indéniable.

## Vers une représentation de l'enfant défunt comme enfant-Dieu / Jésus

10 En revanche, les images les plus productives et les plus représentées étaient celles des enfants. Ici, il ne s'agit pas de prolonger une image posthume mais de la créer, le temps ne lui ayant pas donné la possibilité de la faire lui-même. Aucun événement héroïque à raconter, sauf sa propre existence, sa naissance et l'appartenance à un groupe familial concret. La famille l'inclue dans l'album familial et lui reconnaît ainsi une existence à sa mémoire.

11 Tout d'abord en peinture, puis ensuite en photographie, la représentation de l'enfant défunt a été une constante durant des siècles. Une mort dramatique occasionne la nécessité *in extremis* de capter la vie au moment même de son grand voyage. Face à une mort attendue, d'une vie accomplie, la mort de l'enfant, non aboutie, devient un drame familial et, en conséquence, la mise en scène et la solennité de l'acte rituel fonctionnent dans ces mêmes circonstances.

12 Ainsi, dès la naissance de la photographie nous pouvons observer la mise en images des représentations *post-mortem*. Héritière d'une tradition provenant de la peinture, comme nous l'avons déjà mentionné, les mêmes formes de représentation se reproduisent. La mise en scène se construit tel un portrait réalisé dans le studio du photographe, avec une simple différence : cet espace de représentation se fait dorénavant au domicile du défunt et non pas chez le photographe, suscitant des stratégies diverses sur les différentes formes du simulacre.

- 13 Jay Ruby identifia dans son œuvre *Secure the shadow*, en se référant au modèle de l'enfant, trois sortes d'iconographies différentes, à savoir : la représentation de l'enfant *as alive*, c'est-à-dire comme s'il était vivant (yeux ouverts, assis sur un fauteuil, lisant un livre ou jouant avec ses jouets, etc.) ; celle qui le représente *as asleep* ; et la dernière qui s'établit comme le modèle à suivre vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, nous montrant le défunt dans son cercueil, *as dead*. Or en Galice nous pouvons établir d'autres formes iconographiques possibles pour représenter l'enfant mort durant la veillée. Face au simulacre comme mesure stratégique de la survivance de la famille ou le petit être est ainsi mis en mémoire à travers l'image de lui-même comme vivant -et non pas comme souvenance de sa mort-, nous avons également la représentation dans son cercueil comme s'il s'agissait d'une boîte à poupée. Ceci dit, dans les exemples de la Galice de la fin du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, nous ne trouvons pas ces mêmes typologies. Ce qui ne surprend pas car, comme indique Philippe Ariès, la représentation de la mort répond à une attitude concrète dans une société déterminée.
- 14 Pour les galiciens, le rapport avec la mort est plus proche qu'éloigné. Il existe un véritable contact entre le monde des vivants et celui des morts. Et c'est pour cela que nous trouvons d'innombrables récits qui font référence à la mort et à la relation qui existe avec les vivants. D'un côté, des histoires terrifiantes autour des âmes en peine, des âmes qui réclament l'action des vivants pour être sauvées, d'autres qui racontent l'existence de la *Santa Compañía*, véritable procession d'âmes condamnées qui sont capables d'appréhender un vivant, devenu non-vivant, pour les accompagner indéfiniment, histoires sur des remèdes de protection, mais aussi sur les bonnes relations avec certaines âmes protectrices ; toutes, histoires à ne pas dormir. Et pourtant, rien de plus vrai, on ne parlerait pas tellement de peur mais de respect envers eux, un respect qui s'établit par cette proximité avec le monde des morts et qui contribue à ce que les modes de représentation soient adaptés à cet imaginaire collectif auquel ils appartiennent.
- 15 Toutefois, en ce qui concerne le cas des enfants, la mort bien qu'acceptée se doit adoucie et solennelle. Il est clair que la difficulté qui se présente dans n'importe quelle photographie *post-mortem* réside dans l'imposition horizontale du modèle qui obligea les photographes à chercher de nouvelles solutions et à voiler, surtout au tout début, l'évidence du fait. Ceci ne semble pas étrange car ce qui, avec la peinture, était vraisemblablement une solution très simple, celle d'imaginer l'enfant de son vivant et le représenter ainsi, avec l'image photographique, devenait une opération beaucoup plus complexe. Les résultats des images répondant à la première typologie nous confrontent à des représentations qui frisent l'inadéquat, l'image déplaisante, le portrait repoussant, à l'inverse de ce qui se prétendait.
- 16 Désormais, pour comprendre et les accepter comme une partie occulte de notre tradition et croyances, nous devons nous situer à un moment où les photographes étaient à la recherche d'un langage propre à la photographie et dans lequel nous devons situer ces images. Dans ce processus, à la recherche de ce mode de représentation, convenant au sous-genre du portrait, les photographes réalisèrent des prises avec des formats en largeur, ainsi que des prises zénithales, faisant de l'image une confrontation directe entre le défunt et notre regard.

## L'enfant carrollien

- 17 Partant de la deuxième typologie définie par Jay Ruby, *as asleep*, un mode de représentation courant était celui de l'enfant somnolant sur d'immenses coussins et oreillers qui l'élevaient légèrement. Cette image, assez traditionnelle, nous présente la façon la plus supportable choisie pour ce genre de représentations.

18 Les portraits de Maximino Reboredo, datés de la dernière décennie du XIXe siècle, nous présentent des enfants allongés sur une table, richement vêtus, dans une décoration très minimaliste mais d'une intensité remarquable accentuée par la couleur noire face à la blancheur des vêtements des petits. Ce contraste attire immédiatement notre regard sur le petit être. Par l'utilisation de tissus en tout genre, le fond de l'image se transforme en une variété qui passe des fonds neutres et nous rappellent la tradition de portraits vénitiens, à ceux imprimés cherchant une certaine distraction esthétique, une variété, une touche de *décorativisme* face à une telle noirceur. D'une certaine façon, la couleur noire qui enserre toute la scène et le blanc immaculé qui fonctionne comme un projecteur-réfecteur de lumière, centrent notre regard sur le défunt *illuminé*. Tous les éléments qui composent les images de Maximino Reboredo sont inspirés pour accentuer la sensation de songe paisible, comme une sorte de réalité désirée par les parents. Ce format en largeur particulier insiste sur cette idée, mais aussi sur le besoin de marquer à nouveau une distance prudente face à la mort et à sa vision. De même, d'autres photographes réutiliseront ultérieurement dans certains cas cette typologie bien qu'elle soit déjà désuète.

### Bébé Mort



Maximo Reboredo [1892-1899]

Archive Historique Provinciale de Lugo

19 Mais, il existe également un sous genre, une sorte d'évolution qui reproduit l'image de l'Ophélie prerraphaélienne. C'est l'image de l'enfant enseveli entouré de fleurs ; comme s'il s'agissait d'un paradis terrestre, une sorte d'Arcadie imaginaire. Désormais, l'image de ces enfants étouffés par la végétation crée une sensation de claustrophobie causée par cette vision de l'enfant se noyant entre les pétales, comme Ophélie. Cette représentation archaïque d'une image si romantique, introduit et amplifie le drame grâce à cette nouvelle construction visuelle. Cet engloutissement définitif était à l'époque une représentation aimable et remplie d'une beauté inaccessible. En tant que spectateurs hors contexte, nous contemplons l'image comme une scène angoissante et dépourvue de sens et de dignité. Cependant, c'était pour la famille l'image réelle de la vision de l'enfant dans un espace paradisiaque.

## L'enfant-Ange

20

À la recherche de l'image irréaliste, paradisiaque, complaisante, nous arrivons à la représentation qui, à partir de cette analogie, définit le simulacre de l'ascension. Il est facile d'associer l'enfant défunt avec l'image de l'angélisme, analogie qui facilite pour les parents l'acceptation du départ inévitable de l'enfant. L'incertitude sur son destin, mais aussi la protection que les parents établissent sur l'enfant, se brise. Nous pouvons observer cette démarche pendant le XXe siècle en Galice, avec des photographes qui vivaient en milieu rural avec peu de moyens techniques et travaillant intuitivement. C'est ainsi que Ramón Caamaño ou José Luis Vega nous présentent les exemples les plus spectaculaires. Plus particulièrement, nous devons remarquer un modèle concret de Ramón Caamaño, que nous datons environ vers les années trente ou quarante, et représentant le succès absolu dans cette recherche du simulacre visuel de l'enfant-Ange.

### **Enfant défunt**



Ramón Caamaño  
Archive Caamaño

**Bébé défunt**



Ramón Caamaño  
Archive Caamaño

- 21 Or, ce type de représentation assure non seulement le destin de ces *animitas* (petites âmes), mais aussi la matérialisation visuelle de l'image *apparemment* réelle de son ascension. De cette façon, l'idée d'angélisme, ainsi que le schémas de l'ascension s'opposent symboliquement à celui de la chute. Selon Durand, "cette extrapolation naturelle de la verticalisation posturale est la raison profonde qui motive la facilité avec laquelle la rêverie volante, techniquement absurde, est acceptée et privilégiée par le désir d'angélisme"<sup>24</sup>. Cette opposition physique se déplace vers une opposition métaphorique, où l'horizontalité et la verticalité terminent par



représenter la vie et la mort. De même, nous retrouvons cette idée dans les portraits de groupe dans lesquels nous observons la difficulté du photographe à trouver le meilleur point de vue et cadrage dont le résultat révèle l'inévitable contraste entre ces deux positions. Ainsi les parents apparaissent regardant le petit être, l'entourant accompagné de toute la famille comme un membre de plus, éliminant toute contrainte et toute différence -une différence qui est pourtant bien grande. Les portraits de groupe nous révèlent la maladresse du simulacre, évitée jusqu'à présent dans les portraits individuels.

22 Après cette parenthèse, nous devons revenir sur les portraits de l'enfant-ange. Ceux-ci se montrent en images tel un ange, mettant l'accent sur l'innocence, la pureté et, en conséquence, sur l'évidence du salut de son âme. De même, les constructions visuelles qui s'établissent pour ce trompe-l'œil, sont d'une ingéniosité imbattable ; surtout si nous tenons compte de la pénurie des recours de scénarios et des ressources économiques. C'étaient les propres familles qui construisaient ces mises en scène absolument remarquables.

23 L'élévation du tronc de l'enfant -ou de son cercueil- et la mise en place de pétales de fleurs ou d'éléments végétaux autour de lui, réunissant les deux espaces à savoir le sol et le mur du fond, permettent de créer cette sensation d'élévation ou lévitation angélique.

24 Cette métaphore, en apparence difficile à résoudre, s'adapte à la perfection. Le trompe-l'œil fonctionne comme tel, nous voyons cette élévation comme réelle et l'image se construit de telle façon que nos yeux, puis notre cerveau, croient être en présence d'une véritable vision angélique. De cette façon nous pouvons constater qu'avec le temps, les stratégies s'améliorent et les résultats deviennent de plus en plus convaincants pour l'observateur.

## L'enfant-Autel

25 Cette troisième option est en fait une reprise de la première, après une certaine évolution et la complexité des mises en scène. En effet, nous pouvons observer de quelle manière tout semble être absorbé par l'ensemble de la scène. Ce qui importe n'est plus la représentation de l'enfant, mais toute la scénographie qui l'entoure. Cette fois nous commençons à abandonner les fonds sombres en faveur d'une plus grande complexité de la mise en scène. Il s'agit de représenter désormais cet espace sacré qui se crée pour les vivants. La contemplation de l'enfant par l'image substitue la contemplation réelle de ce jour, créant ainsi une sorte de *revival* ou comme dirait Roland Barthes une preuve irréfutable de ce qui a été.

26 Pour parvenir à ce résultat, la famille construisait ces autels de façon artisanale et pourtant ces espaces représentaient la beauté absolue. D'une façon intuitive à nouveau, les familles cherchaient les contrastes de couleur des fonds, de vêtements ainsi que des fleurs. L'ensemble se constitue alors comme un espace sacré où le petit être se divinise pour être idolâtré. Des exemples de grands photographes tels que Pacheco au début du XXe siècle, de Pedro Brey des années vingt et trente jusqu'aux photographes des années cinquante et soixante comme José Luis Vega et Virxilio Vieitez, nous démontrent que l'enfant devient désormais l'acteur principal, non plus isolé, mais entouré d'objets divers -la plupart religieux ou de compositions végétales- qui constituent l'ensemble de ces constructions visuelles.

### Enfant défunt



Pacheco

Arquivo Pacheco, Concello de Vigo

- 27 Le spectateur est ainsi éloigné du défunt pour souligner cette distance établie. Un territoire sacré se construit autour de lui, réunissant à la perfection cette délimitation invisible mais palpable, observant la scène depuis la distance, comme le faisait le personnage de Friedrich contemplant le paysage sublime des montagnes allemandes. L'image se transforme alors en un souvenir de ce jour, créant le simulacre des nouveaux ensembles sculpturaux baroques. En comparaison avec le modèle précédent et le suivant, ce type de représentation n'exige pas un travail particulier du photographe puisque la plupart des photographies sont des prises générales de ces ensembles.
- 28 Mention à part, nous devons faire référence au portrait de Ramón Godás, de 1924, du petit défunt à Dacón qui représente l'exemple parfait de la construction de cette petite chapelle artisanale qui nous transporte dans ce monde sacré et nous montre le petit être réifié comme dans une sorte de Chambre des Merveilles qui plus qu'un

Cabinet de Curiosités se constitue comme un espace qui réunit des objets mémorables à *mettre* littéralement en mémoire.

### Défunt à Dacón



1924

Collection privée

## L'enfant-Image

29 Une chose est évidente, il suffit simplement d'en être conscient. Nous nous rappelons de l'image d'une personne qui n'est plus là, mais nous ne nous rappelons plus réellement de la personne. Il est clair qu'elle ne peut pas être remplaçable, mais elle est remplacée par son image. Cette réflexion tirée d'une entrevue réalisée à Christian Boltanski nous fait penser au rôle primordial que les images et les portraits acquièrent dans notre équilibre psychologique face à la perte. Et nous devons nous transporter à l'époque où elles ont été prises pour comprendre le sens émotionnel qu

elles possédaient.

30 La dernière proposition, concernant l'iconographie, se forme en Galice et à avoir avec l'intense sentiment religieux qui se vivait dans cette région. C'est l'image comme telle, la photographie comme une image religieuse telles que celles des saints actuellement vendues dans les lieux sacrés. Comme un prolongement de l'idée de l'enfant-Autel, l'enfant-image se traduit comme une nouvelle prise de vue qui transforme la réception de l'image et donc sa finalité ultérieure. Le photographe se rapproche, après s'être éloigné, cherchant des vues d'ensemble pour pouvoir prendre ainsi toute la mise en scène. Soudain cet espace, auparavant délimité comme sacré, se rompt. Le photographe s'approche cherchant de nouvelles prises de vue et de nouveaux cadrages, essayant de nous dévoiler le visage de l'enfant, sa substance essentielle et peut être encore à figer son âme dans l'image, une âme en escapade mais encore présente. L'empressement avec lequel le photographe était réclamé est bien connu. Comme s'il s'agissait d'un acte désespéré, le photographe, sans ménagement, se place au dessus de l'enfant, procède au cadrage et fixe l'image pour l'éternité. Ainsi par cette prise de vue aérienne, zénithale, l'enfant se convertit en une image, il se *bidimensionnalise* et se présente comme tombant dans l'abîme, telle la jeune Alice de Lewis Carroll. Ainsi, son meilleur atout devient sa plus grande angoisse. Plus d'élévation, plus d'image angélique, mais la vision réelle de cet enfermement absolu d'abord dans son petit cercueil, puis ensuite dans l'image fétichiste. L'enfant se transforme en une estampe religieuse pour les parents, à vénérer, à contempler, possédant des vertus et des attributs qui dépassent le réel.

#### **Enfant décédé dans son cercueil**



Anonyme [Années 50]

Archive Graphique du Musée de Pontevedra

- 31 Pour en arriver là, les plans inclinés, puis les gros plans de l'enfant vont mener les photographes à des prises de vue zénithales qui aplanissent l'image. La perte de la ligne d'horizon, et en conséquence de notre repère de l'espace, nous produit une nouvelle construction visuelle qui *bidimensionne* l'image. La mise en scène n'a plus de sens. L'objectif de la caméra nous rapproche à nouveau du corps, nous place face à lui, annulant la distance qui avait été établie avec prudence jusqu'à présent. La scénographie n'a plus de raison d'être car l'image est maintenant une image de la mort et non plus la mort mise en images.

« S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas imagination, il n'y a pas d' 'action imaginante'. Si une image 'présente' ne fait pas penser à une image absente, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas imagination. Il y a perception, souvenir d' une perception, mémoire familière, habitude des couleurs et des formes. Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, ce n'est pas 'image', c'est 'imaginaire'. La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole 'imaginaire'. Grâce à l' 'imaginaire', l'imagination est essentiellement 'ouverte', 'évasive' ». <sup>5</sup>

32 Les images *post-mortem* ne sont pas de simples images, mémoire familière, telles que Gaston Bachelard les nomme. Ces représentations sont en réalité des constructions imaginantes, pleines d' imagination. L'imaginaire dont il fait allusion est une action imaginante que nous trouvons sans cesse dans ces portraits. Ainsi l'action de transformer la réalité, c'est-à-dire la mort de l'enfant, en un imaginaire tel que l'enfant-ange, l'enfant-autel ou encore l'enfant-image, ne sont que des actions qui nous construisent cet imaginaire et qui nous placent dans une imagination ouverte et évasive. Dans ce mouvement établi à travers l'image, il'y a pas que le défunt qui se mobilise, mais aussi tous ceux qui observent cette représentation. D'abord, dans son contexte spatio-temporel -à savoir, parents, famille, communauté- puis ensuite le spectateur actuel, sans aucun lien émotionnel avec l'individu représenté. Ceci dit, c'est à ce moment que l'image change, elle nous fait penser à une image absente, s'universalise. Elle nous déplace, à elle seule, en même temps vers un territoire incertain qui nous fait frémir. Pourtant, cette action imaginante s'établit tout de même ; l'ouverture nous invite au voyage, pour nous conduire à travers ces constructions visuelles, puis imaginaires vers le Pays volatile des songes et de l'évasion. <sup>6</sup>

## **Bibliographie**

Bachelard, Gaston, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement* -1943-, Paris : Livre de Poche, 2009

Cruz Lichet, Virginia de la, *El retrato y la muerte. La tradición de la fotografía post-mortem en España* -2013- Madrid : Tempora, 2013

Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* -1960- Madrid : Taurus, 1981. (Col. Ensayistas, 202)

Onfray, Michel, *Théorie du voyage. Poétique de la Géographie* -2007- Paris : Livre de poche, 2010

Turner, Victor, *Dal rito al teatro* -1982- Bologna : Il Mulino, 1986. (Col. Intersezioni, 27)

## **Notes**

1 Bachelard, Gaston, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement* -1943-, Paris : Livre de Poche, 2009. P. 5

2 Onfray, Michel, *Théorie du voyage. Poétique de la Géographie*-2007- Paris : Livre de poche, 2010. P. 37







3 Turner, Victor, *Dal rito al teatro* -1982- Bologna : Il Mulino, 1986. (Col. Intersezioni, 27). Pp. 183-184

4 Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* -1960- Madrid : Taurus, 1981. (Col. Ensayistas, 202). Pp. 122-124 y 137-140

5 Bachelard, Gaston, *Opus cit.*, p. 5

6 Cruz Lichet, Virginia de la, *El retrato y la muerte. La tradición de la fotografía post-mortem en España* -2013- Madrid : Tempora, 2013

## Table des illustrations

- Titre** Bébé Mort
-  **Légende** Maximo Reboredo [1892-1899]
- Crédits** Archive Historique Provinciale de Lugo
- URL** <http://amerika.revues.org/docannexe/image/4228/img-1.jpg>
- Fichier** image/jpeg, 732k
- Titre** Enfant défunt
-  **Légende** Ramón Caamaño
- Crédits** Archive Caamaño
- URL** <http://amerika.revues.org/docannexe/image/4228/img-2.jpg>
- Fichier** image/jpeg, 328k
- Titre** Bébé défunt
-  **Légende** Ramón Caamaño
- Crédits** Archive Caamaño
- URL** <http://amerika.revues.org/docannexe/image/4228/img-3.jpg>
- Fichier** image/jpeg, 356k
- Titre** Enfant défunt
-  **Légende** Pacheco
- Crédits** Arquivo Pacheco, Concello de Vigo
- URL** <http://amerika.revues.org/docannexe/image/4228/img-4.jpg>
- Fichier** image/jpeg, 324k
- Titre** Défunt à Dacón
-  **Légende** 1924
- Crédits** Collection privée
- URL** <http://amerika.revues.org/docannexe/image/4228/img-5.jpg>
- Fichier** image/jpeg, 964k
- Titre** Enfant décédé dans son cercueil
-  **Légende** Anonyme [Années 50]
- Crédits** Archive Graphique du Musée de Pontevedra
- URL** <http://amerika.revues.org/docannexe/image/4228/img-6.jpg>
- Fichier** image/jpeg, 2,0M

## Pour citer cet article

### Référence électronique

Virginie de La Cruz Lichet, « Image de la mort et la mort en images », *Amerika* [En ligne], 9 | 2013, mis en ligne le 05 janvier 2014, consulté le 11 janvier 2014. URL : <http://amerika.revues.org/4228> ; DOI : 10.4000/amerika.4228

## Auteur

**Virginie de La Cruz Lichet**  
Université Francisco de Vitoria, Madrid  
[vcruzlichet@gmail.com](mailto:vcruzlichet@gmail.com)

## Droits d'auteur

© Tous droits réservés