

Magie du funéraire : regard sur l'historiographie de la sculpture funéraire et l'image de la mort (XVII^e-XX^e siècle)

Funerary magic: historiographical considerations on funerary sculpture and images of the dead (seventeenth-twentieth centuries)

Claire Maingon



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/5835>

DOI : [10.4000/perspective.5835](https://doi.org/10.4000/perspective.5835)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 juillet 2015

Pagination : 177-183

ISBN : 978-2-917902-26-4

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Claire Maingon, « Magie du funéraire : regard sur l'historiographie de la sculpture funéraire et l'image de la mort (xvii^e-xx^e siècle) », *Perspective* [En ligne], 1 | 2015, mis en ligne le 31 janvier 2017, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/5835> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.5835>

Magie du funéraire : regard sur l'historiographie de la sculpture funéraire et l'image de la mort (XVII^e-XX^e siècle)

Claire Maingon

– GLOVER LINDSAY, 2012 : Suzanne Glover Lindsay, *Funerary Arts and Tomb Cult: Living with the Dead in France, 1750-1870*, Farnham/Burlington, Ashgate, 2012. 254 p., fig. ISBN : 978-1-409-42261-7 ; £ 60.

– MAZEL, 2009 : Claire Mazel, *La Mort et l'Éclat : monuments parisiens funéraires du grand siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009. 389 p., fig. en n. et b. ISBN : 978-2-75350-773-9 ; 21 €.

– TILLIER, 2011 : Bertrand Tillier, *La Belle Noyée : enquête sur le masque de l'Inconnue de la Seine*, Paris, Arkhê, 2011. 140 p., fig. ISBN : 978-2-91868-210-3 ; 15,90 €.

Dans son ouvrage *La Belle Noyée*, Bertrand Tillier démystifie l'histoire d'un visage, anonyme et célèbre : celui de l'Inconnue de la Seine (TILLIER, 2011). Il le fait sans lui retirer l'épaisseur de sa légende, légende qui nourrit l'imaginaire de la sculpture et de la littérature du XIX^e et XX^e siècles. Le masque de l'Inconnue de la Seine (fig. 1), présenté comme le « dernier portrait » d'une jeune noyée¹, moulage sur nature, fut un objet de curiosité accroché dans les ateliers d'artistes avant d'être affecté par les surréalistes pour sa part de mystère, sa sensualité morbide et sa jeunesse éternelle. Mais ce fascinant visage d'une morte aux yeux clos, cette Ophélie moderne, n'est-il pas trop frais, trop parfait, pour être le moulage d'un véritable cadavre ? Il est foncièrement le visage de l'absence, une énigme qui évoque tous les grands mystères de l'âme : l'incarnation, la mort, le désir, le rêve.

Tillier nous rappelle le rôle que tint le masque de cette jeune beauté défunte dans le roman de Louis Aragon *Aurélien*, l'un de ses chefs-d'œuvre, paru en 1944. Sujet littéraire, le masque funéraire est aussi une technique qui a partie liée avec la pratique artistique, même s'il n'est pas toujours aisé d'en définir la place. Le moulage est-il une forme d'art ou d'artisanat d'art ?²



1. Anonyme, *L'Inconnue de la Seine*, Saint-Denis, atelier de moulages de la Réunion des musées nationaux-Grand palais.

Tillier évoque aussi au fil de son ouvrage l'importance du moulage dans la reconstruction des visages, notamment des gueules cassées, ces grands blessés de la guerre de 1914-1918 pour lesquels furent réalisés des masques à base d'empreinte, destinés à redonner une forme d'humanité à ces êtres revenus de la mort (le sujet a été récemment abordé par le romancier Pierre Lemaître dans *Au revoir là-haut*, prix Goncourt 2013).

Le masque de l'Inconnue de la Seine matérialise la porosité entre la vie et la mort, une frontière sujette à de multiples fantasmes comme en témoigne récemment l'ouverture controversée d'un musée de cadavres plastinés à Berlin, mi-écorchés mi-sculptures³. C'est dans ce rapport, cet écart, ce trait d'union entre la vie et la mort que se niche toute l'ambiguïté de la sculpture funéraire, monument sculpté qui porte la mémoire des défunts vers le présent, qui met en scène des effigies simulant aussi bien la mort (transi) que la vie (gisant). Le gisant (personnage couché, vivant ou endormi), type le plus traditionnel de sculpture funéraire au Moyen Âge, cohabita avec la représentation macabre du transi (effigie d'un corps mort, à l'état de cadavre ou décomposé) à la Renaissance. L'entrée dans la période moderne fut marquée par une diversification des modèles iconographiques, de la figure en prière à la représentation vivante semi-accoudée,

en médaillon – des compositions plus complexes. L'autorité de ces modèles ne se démentira pas, comme l'atteste l'évolution de la sculpture funéraire confiée à des sculpteurs académiques de renom au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, sans occulter toutefois des propositions plus audacieuses mais isolées (à l'exemple du *Baiser* réalisé par Constantin Brancusi en 1910 pour la tombe d'une jeune suicidée au cimetière du Montparnasse, ou les deux sculptures plus récentes de Niki de Saint Phalle dans ce même cimetière parisien). La sculpture funéraire, qui est généralement le fruit d'une commande privée inscrite dans le contexte religieux ou civil, est porteuse d'une histoire. Il est édifiant, à ce titre, de lire dans la continuité les travaux de Claire Mazel et de Suzanne Glover Lindsay, qui portent sur la sculpture funéraire française du XVII^e au XIX^e siècle. Mazel, dans son ouvrage de référence sur les monuments funéraires parisiens entre 1610 et 1715, issu de sa thèse de doctorat, entend montrer l'existence d'un certain paradoxe au cours du XVII^e siècle : la prédominance de quelques monuments d'exception mais l'absence d'une éclosion en nombre (MAZEL, 2009), tandis que Glover Lindsay, dans *Funerary Arts and Tomb Cult: Living with the Dead in France 1750-1870* (GLOVER LINDSAY, 2012) étudie le passage délicat vers l'époque contemporaine, dans une lecture résolument politique du monument de mémoire. Toutes les deux, par leur attachement à une histoire sociale et esthétique de la sculpture funéraire, contribuent au renouveau des études sur ce sujet.

Un renouveau des études sur l'art funéraire

En 1964, la parution des conférences d'Erwin Panofsky sur l'art funéraire réunies dans *Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini* (la traduction en français ne parut qu'en 1995)⁴ modifia, par son approche diachronique et iconographique, le regard sur cet art. Comme le met en évidence Panofsky, l'art funéraire possède sa propre histoire et son champ esthétique. Depuis les années 1970, on évoque ces *funerary studies* qui, à l'instar des *gender studies*, distinguent leur objet d'étude pour mieux le mettre en lumière (à l'exemple du groupe « Requiem » de la Humboldt

Universität à Berlin, fondé en 2001, qui organisa des colloques sur l'art funéraire européen de la période moderne). Panofsky a dressé une première typologie iconographique de la sculpture funéraire (statue agenouillée, statue accroupie, portrait équestre, portrait en majesté) qui a conservé une pertinence, comme le prouve notamment la publication de Nigel Llewellyn *Funeral Monuments in Post-Reformation England*⁵. Cependant, les études plus récentes cèdent davantage au besoin d'écrire une histoire sociale, culturelle et économique de l'art funéraire, sans omettre les grandes évolutions iconographiques d'un genre très codifié.

Suzanne Glover Lindsay et Claire Mazel s'inscrivent dans cette lignée porteuse d'un renouveau, plus sensible dans les pays anglo-saxons. À l'aide d'une méthodologie consistant à inventorier, décrire et hiérarchiser les monuments, à les replacer dans leur contexte sociohistorique et à les inscrire dans une historiographie, les deux chercheuses parviennent à éradiquer quelques idées reçues sur l'art funéraire et éclaircissent des aspects longtemps restés méconnus ou sous-estimés. Ainsi Mazel met-elle en évidence la spécificité de l'art funéraire parisien pendant la période moderne. Les commandes de tombeaux (monuments avec figures en ronde-bosse) étaient rares et ne furent pas toujours à l'initiative des élites. S'ils ne sont pas représentatifs de l'ensemble, quelques grands monuments ont marqué l'époque et l'histoire de la sculpture funéraire. Le monument funéraire de Mazarin (commandé en 1689), œuvre des sculpteurs Antoine Coysevox, Jean-Baptiste Tuby et Étienne Le Hongre, en fait partie. Conçu pour le collège des Quatre-Nations que Mazarin avait fondé, il représente le cardinal dans un geste d'offrande, la main sur le cœur, accompagné d'un angelot tenant le faisceau des licteurs. Au pied du groupe sculpté, trois allégories féminines gardent le tombeau (la Prudence, la Paix et la Fidélité). Sur le dessin de Charles Le Brun, Tuby et Coysevox réalisèrent également le monument funéraire de Jean-Baptiste Colbert, en l'église Saint-Eustache. Il s'agit là encore d'une œuvre magistrale et virtuose. Entre réel et imaginaire, l'effigie de l'illustre ministre de Louis XIV est accompagnée de deux allégories, la Fidélité et l'Abondance.

Les travaux de Mazel et de Glover Lindsay mettent en évidence la complexité du funéraire et sa nature polysémique. Privé ou public, laïc ou religieux, le monument funéraire est multiple : lié à une personne ou parfois à une communauté, il peut également incarner des valeurs politiques. Il n'est pas étonnant qu'il soit, depuis longtemps, au centre de l'attention des historiens, en particulier de la période révolutionnaire. L'histoire des monuments funéraires nationaux (comme le tombeau de Napoléon aux Invalides) s'inscrit dans l'histoire plus large du monument national et public, dont Maurice Agulhon a souvent rappelé l'importance de l'étude⁶. Mazel insiste sur la construction historiographique autour du monument de mémoire, les problématiques liées à la perception de leur esthétique sur le temps long de l'histoire (dans la lignée des travaux de Hans Robert Jauss et sa théorie de la réception). Ces problématiques rencontrent celles de l'histoire des pratiques et des représentations funéraires, un domaine qui intéresse une large communauté de chercheurs en sciences humaines, notamment des historiens de l'art comme Ann Carol et Isabelle Renaudet⁷. L'histoire de l'art funéraire comporte enfin tout un versant patrimonial qui génère des publications et des guides à destination d'un large public, et ceci depuis que les cimetières sont devenus des lieux de promenade publique au XIX^e siècle⁸.

L'art funéraire à travers le prisme des cultural studies

Suzanne Glover Lindsay adopte librement l'angle des cultural studies dans son ouvrage consacré à l'art funéraire français des années 1750-1870. En s'intéressant à la dimension culturelle, sociale, anthropologique, esthétique et politique de ces monuments à la mémoire des défunts, la chercheuse fait émerger une problématique centrale : le lien entre l'art funéraire et le pouvoir. Elle étudie ces monuments singuliers, qui ont valeur d'exemplarité et qui frappent les esprits, à l'image du *Tombeau du général Bonchamps* de Pierre-Jean David d'Angers, érigé dans l'église de Saint-Florent-le-Vieil en Vendée auquel l'auteure consacre un chapitre (« The Bonchamps project: Reinventing the effigy tomb », GLOVER LINDSAY, 2012, p. 95-118 ;



2. Pierre-Jean David d'Angers, *Tombeau du général Bonchamps*, 1825, Angers, Galerie David d'Angers.

fig. 2). Ce tombeau à la gloire du chef vendéen est porteur d'un message de réconciliation et d'humanisme, explicité par le geste saisissant du personnage. Le champ d'analyse de Glover Lindsay dépasse l'univers de la sculpture et touche plus largement à l'image et l'imaginaire de la mort. L'art funéraire entretient une parenté étroite et intime avec le corps, le cadavre et la dépouille. L'auteure analyse de façon convaincante la dimension d'anthropologie politique, soit le lien entre la production des images, des symboles et le pouvoir politique. Elle étudie avec acuité les rites qui entourent la dépouille des grands hommes comme éléments fondateurs d'une identité nationale. En témoigne l'histoire du Panthéon, église nouvelle terminée en 1790, transformée en temple républicain et en nécropole des grands hommes. Treize ans après la mort de Voltaire, en plein contexte de la Terreur, sa dépouille y fut transférée à l'issue d'une grande célébration populaire. Le corps, ici, a valeur de relique sacrée, nationale et laïque. Glover Lindsay adhère à la thèse développée par Joseph Clark dans *Commemorating the Dead in Revolutionary France: Revolution & Remembrance 1789-1799*⁹. L'historien soulignait la perpétuation des rites catholiques classiques dans la célébration des morts durant la période révolutionnaire, relativisant le phénomène de laïcisation des esprits et la séparation entre révolutionnaires et chrétiens. Glover Lindsay met en évidence ce mouvement de préservation de la tradition, de retour à l'ordre, qui se manifeste durant la Restauration des Bourbons. Elle accorde ainsi une place majeure à l'étude du retour des cendres de Napoléon en 1840, projet politique phare porté par Louis-Philippe, soucieux de

3. François Rude, *Napoléon I^{er} s'éveillant à l'immortalité*, vers 1842, Paris, Musée du Louvre.



légitimer sa souveraineté (voir le chapitre intitulé « The poetics of the exhumed corpse I: A tomb for Napoléon », GLOVER LINDSAY, 2012, p. 151-176). Après la mort de l'empereur à Sainte-Hélène en 1821, sa dépouille fut parée d'une charge symbolique forte. Transportée à Paris dix-neuf ans plus tard, elle fut inhumée dans la chapelle royale des Invalides, après un long service religieux, dans un sarcophage de grès des plus sobres et majestueux édifié par l'architecte Louis Visconti. L'empereur ne pouvait être réduit à une image. Nous sommes loin de la statue de culte, véritable fétiche bonapartiste, que Claude Noisot, ancien serviteur de l'empire, avait commandé à son ami François Rude, *Napoléon s'éveillant à l'immortalité* (1845, Paris, Musée d'Orsay pour le modèle en plâtre ; fig. 3). Récemment, Bertrand Tillier a consacré un livre à cet étonnant projet personnel¹⁰.

L'étude de l'art funéraire apparaît comme un miroir des idées et opinions politiques, mais aussi de l'évolution des pratiques religieuses et socioculturelles. L'art funéraire est en effet un marqueur social de première importance. À partir de 1750, un changement fondamental s'enclenche dans le rapport de la société au traitement de la mort, sous l'impulsion des sciences puis du moment révolutionnaire qui nationalisa les biens de l'Église et supprima les rites

funéraires religieux. À ce sujet, il est étonnant que Glover Lindsay n'accorde pas une attention à la réflexion pénétrante qu'avait menée Daniel Arasse sur le spectacle de la mort sanglante dans la société révolutionnaire¹¹. L'usage de la guillotine, machine à donner la mort de façon immédiate, avait suscité des débats philosophiques : que connaît-on de la mort ? Au cours du XIX^e siècle, les rites funéraires se simplifièrent, se démocratisèrent, voire se banalisèrent. Plus concrètement, on cessa d'inhumer systématiquement dans les centres-villes à la suite de l'ébauche de la réforme du culte funéraire au milieu du XIX^e siècle, consistant à lutter contre l'insalubrité en limitant les pratiques d'inhumation dans les villes. Des cimetières s'ouvrirent alors en périphéries. L'éloignement de la mort conduisit à une dissipation de la morale (la conception de la mort est « moins liée à la religion et plus associée à la vie publique et privée »¹²), mais aussi à une séparation plus radicale entre la liturgie catholique et les pratiques funéraires laïques qui dépendent des volontés émises par le défunt et ses proches.

La sculpture funéraire dans l'histoire de l'art moderne

Faut-il le rappeler, l'art funéraire est d'abord un art sculpté. Bien des ouvrages autres que celui de Panofsky l'ont mis en lumière : *La Sculpture funéraire en France au XVIII^e siècle* de Florence Ingersoll-Smouse (1912) ou, plus récemment, les ouvrages de Mary Jackson Harvey sur la sculpture française (1987), le catalogue de l'exposition *Mémoire de marbre : la sculpture funéraire en France 1804-1914* en 1995 ou encore *Le Dernier portrait* déjà cité¹³. Comme ces publications invitent à le penser, il existe bien une place propre à la sculpture funéraire dans le champ plus large de l'histoire de la sculpture occidentale. Mais de quelle histoire parlons-nous : académique, moderne, monumentale, publique ou sacrée ?

Expression du souvenir, de la mémoire, la sculpture funéraire est avant tout un art de la commande publique et privée. Représentation de groupes sculptés et de portraits, plus rarement d'allégories, de médaillons, etc., ce marché de la ronde-bosse ou du bas-relief funéraire est restreint au XVII^e siècle mais il devint beaucoup plus important au XIX^e siècle¹⁴. Tout comme le

monument aux grands hommes, le funéraire est à la mode¹⁵. Au XX^e siècle, la sculpture funéraire se généralisa pour répondre au besoin commémoratif que les guerres de masse, si meurtrières, ont fait apparaître. Le sculpteur Paul Landowski évoque dans ses carnets la véritable manne que représentent pour les sculpteurs les commandes de monuments aux morts après la Grande Guerre¹⁶. Ceux-ci ont une fonction symbolique mais présentent aussi une dimension funéraire comme l'ont établi les historiens Antoine Prost¹⁷ puis Annette Becker¹⁸. La sculpture funéraire devint alors moins question de mode que de nécessité, et une grande vague d'académisme se développa sous la pression du nombre.

Claire Mazel souligne l'importance des coulisses du funéraire dès le XVII^e siècle : le passage de l'idée à la réalisation, les échanges entre le commanditaire et l'artiste, les tensions qui pouvaient exister entre le concepteur du monument (parfois un peintre) et son exécutant, comme l'illustre le cas déjà cité du monument de Colbert, dessiné par Le Brun et exécuté par Tuby et Coysevox. De plus, l'art funéraire n'est pas cantonné au sanctuaire, il peut aussi prétendre au statut d'œuvre d'art originale. Au XIX^e siècle, la sculpture funéraire s'exposait régulièrement au Salon, ce rendez-vous majeur de la vie artistique parisienne (et provinciale). Certains groupes ou figures y obtinrent des médailles, à l'exemple de *La Jeunesse* d'Henri Chapu, allégorie sculptée pour le monument d'Henri Regnault dans la cour du Mûrier à l'École des beaux-arts et qui reçut la médaille d'honneur au Salon de 1875. La destination funéraire, en effet, reste subordonnée à la reconnaissance artistique de l'œuvre. Cette hiérarchie est particulièrement frappante après la Grande Guerre, alors que déferle sur la France une vague de « statuo-manie » commémorative. Pour les artistes, l'exposition de leur figure ou de leur groupe au Salon était un moment important, quelle que fût la destination future de leur œuvre. Les artistes espéraient d'abord obtenir une médaille avant de voir leur groupe érigé dans un cimetière ou sur une place publique¹⁹. Les modèles de sculpture étaient exposés, commentés par la critique au titre d'œuvres d'art et non seulement de monuments commémoratif et funéraire, à l'image des travaux du sculpteur Maxime Real del Sarthe qui

réalisa de nombreux monuments aux morts de la guerre, certains en contexte religieux. Certes, il existait aussi des artistes, des artisans, voire des industriels (comme les fonderies Durenne) qui firent du funéraire une entreprise. Mais cela ne doit pas occulter l'intérêt que peut avoir l'inscription de la sculpture funéraire dans la réflexion sur les pratiques générales de la sculpture, de la transposition dans le marbre d'un modèle préexistant à la transmission des modèles, au choix des matériaux, à l'évaluation du rôle des praticiens, etc.

Le nombre considérable de sculpteurs importants voire majeurs du XVII^e au XX^e siècle ayant pratiqué la sculpture funéraire plaide en faveur de la nécessité d'écrire aujourd'hui une grande histoire de ce genre, des périodes moderne à contemporaine. Coysevox, Jean-Baptiste Pigalle²⁰, David d'Angers, Rude, François Pompon, Alfred Janniot, Brancusi, etc., tous ont livré des œuvres dont l'usage final est la célébration des morts. Ils l'ont fait avec des esthétiques bien différentes. Dans la petite étude qu'elle a consacrée à *Albert Bartholomé : le sculpteur et la mort*²¹, Thérèse Burolet se concentre sur le monument ambitieux, à vocation universelle, symboliste, qu'Albert Bartholomé a conçu pour le cimetière du Père Lachaise en 1899. C'est une manière efficace de nous rappeler que le sujet de la sculpture funéraire est d'abord l'homme, dans sa dimension ontologique, spirituel et réaliste. Selon Glover Lindsay, Rude, dans le gisant extrêmement réaliste de Godefroy Cavaignac (1847, mis en place au cimetière Montmartre, Paris, en 1856 ; fig. 4), fait de ce réalisme un véritable plaidoyer esthétique. Ni gisant conventionnel, ni transi véritable, il s'apparente à l'image épurée d'un cadavre sur son lit de mort (ou à la morgue), saisi dans une brutalité presque



4. François Rude,
Monument du
Général Godefroy
Cavaignac, 1847,
Dijon, Musée
Rude.

5. Félix de Saint-Marceaux, *Gisant de l'abbé Miroy*, 1872, Reims, Musée des beaux-arts de la ville de Reims.



minimaliste qui traduit les valeurs humaines portées par ce grand républicain, catholique et homme de la révolution de 1848. L'historienne de l'art voit dans ce choix l'effort que Rude fit pour montrer le lien entre le corps et l'esprit, dans une démarche sensualiste et humaniste. Bien d'autres exemples qui dépassent la chronologie du livre de Glover Lindsay pourraient trouver une place légitime dans cette histoire du réalisme funéraire, à commencer par le gisant de l'abbé Miroy de Félix de Saint-Marceaux (1872), tout à fait exceptionnel et qui représente la dépouille du prêtre catholique français gisant à terre, tel que les Prussiens l'ont laissé pour mort (fig. 5). Il s'agit d'un morceau marquant de l'art funéraire français mais aussi de l'histoire du réalisme. L'œuvre, autrefois située au cimetière nord de la ville de Reims, se trouve à présent déposée au Musée des beaux-arts, qui l'a mise en valeur dans la section d'introduction de sa grande exposition sur l'art franco-allemand durant la Grande Guerre, à l'occasion du centenaire²².

On doit enfin souligner que la sculpture funéraire n'échappe pas aux modes et s'inscrit elle aussi dans une histoire du goût. Tillier, nous le disions en introduction, insiste notamment sur le succès commercial du masque de l'Inconnue de la Seine. D'un point de vue stylistique, Mazel évoque le lien existant dès le XVII^e siècle entre la sculpture funéraire et d'autres formes sculpturales comme le portrait. La chercheuse insiste ainsi sur le succès des effigies vivantes dans les monuments funéraires de la seconde moitié du XVII^e siècle, une représentation *in atto* (en acte). À la différence de la figure du priant immobile, plus habituelle, les personnages sont saisis sur le vif, en pleine action de ferveur, parfois même en déséquilibre. Elle replace cette véritable mode dans l'évolution plus générale de l'art du portrait, impulsé par l'art italien et rapporté en France par

des sculpteurs ayant fait leur apprentissage en Italie, comme Jacques Sarazin. Glover Lindsay, quant à elle, souligne le passage vers les années 1760 d'une dramaturgie baroque à un classicisme marqué, entre autres, par la raréfaction des transis dans l'art funéraire français, à la différence de l'Angleterre où la tradition persiste davantage. Le renouvellement iconographique provient de la capacité des artistes à s'inspirer, sans le pasticher, du vocabulaire antique. En cela, les artistes du début du XIX^e siècle suivent les principes des théoriciens de l'art, en premier lieu Quatremère de Quincy. Un bon exemple de ce retour à l'antique, porteur de valeurs intellectuelles et politiques, est encore le tombeau de Bonchamps de David d'Angers, premier gisant moderne du XIX^e siècle représenté à demi couché (*demigisant*), exposé au Salon de 1824. Il ouvre la voie à toute une production iconographique qui peut se prévaloir d'un qualificatif de moderne (renouvelant le genre, l'inscrivant dans son époque), selon la vision qu'a récemment défendue l'exposition de la Frick Collection *David d'Angers: Making the Modern Monument*²³.

La sculpture funéraire est un domaine d'étude majeur pour la compréhension des sociétés anciennes, mais il vient aussi éclairer d'une manière originale les pratiques et les attentes du monde moderne et contemporain. Œuvre de l'intime (à l'exemple du masque de l'Inconnue de la Seine), monument public d'ampleur nationale, l'art funéraire est pluriel. Les travaux de Claire Mazel et de Suzanne Glover Lindsay démontrent l'importance de la prise en compte de la sculpture funéraire dans l'histoire des représentations religieuses et politiques, du XVII^e au XIX^e siècle. Toutes deux soulignent l'intérêt de construire une histoire de la réception des monuments de mémoire, à la fois dans leur dimension sociologique et esthétique, deux axes problématiques qui ne sauraient être séparés.

1. Nous renvoyons ici au titre de l'exposition sur le thème du masque funéraire, *Le Dernier Portrait*, Emmanuelle Héran éd., (cat. expo., Paris, Musée d'Orsay, 2002), Paris, 2002.

2. Voir en particulier le catalogue de la riche exposition *À fleur de peau : le moulage sur nature au XIX^e siècle*, Édouard Papet

éd., (cat. expo., Paris, Musée d'Orsay/Leeds, Henry Moore Institute/Hambourg, Hamburger Kunsthalle/Ligornetto, Museo Vela, 2001-2002), Paris, 2002.

3. L'anatomiste Gunther von Hagens (surnommé le « docteur de la mort ») est l'inventeur du procédé de la plastination, qui permet de conserver des cadavres. Ce dernier a obtenu l'autorisation d'ouvrir un musée des cadavres à Berlin, au pied de la Fernsehturm. De nombreuses expositions de ces cadavres ont été réalisées à travers le monde depuis 2006. Voir l'article de Nathalie Versieux, « Dépouilles dans le potage à Berlin », dans *Libération*, 18 février 2015 : http://next.libération.fr/arts/2015/02/18/depouilles-dans-le-potage-a-berlin_1205371 (consulté le 9 juin 2015).

4. Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York, 1964 [éd. fr. : *La Sculpture funéraire : de l'ancienne Égypte au Bernin*, Paris, 1995].

5. Nigel Llewellyn, *Funeral Monuments in Post-Reformation England*, Cambridge, 2000.

6. Maurice Agulhon, « La 'statuomanie' et l'histoire », dans *Ethnologie française*, 2/3, 1978, p. 148. Voir également Maurice Agulhon, *Histoire vagabonde*, 2 vol., Paris, 1988.

7. Anne Carol, Isabelle Renaudet éd., *La Mort à l'œuvre : usages et représentations du cadavre dans l'art*, Aix-en-Provence, 2013.

8. Corinne Hubert, *L'Ange du silence : le patrimoine funéraire de Versailles*, Versailles, 2013 ; Pauline Bayle, *Paris et ses cimetières*, Paris, 2013. Dans son article « Le tombeau du Grand Homme au XIX^e siècle. À propos de *Monuments funéraires*, de César Daly (1873, 1878) » (dans *La Gazette des Beaux-arts*, novembre 1985, p. 157-164), Maurice Agulhon notait que les cimetières « constituent ensemble le plus vaste musée de sculpture de l'époque, une sculpture qui sort maintenant du mépris total où on l'avait tenue ».

9. Joseph Clark, *Commemorating the Dead in Revolutionary France: Revolution & Remembrance 1789-1799*, Cambridge/Madrid/New York, 2007.

10. Bertrand Tillier, *Napoléon, Rude et Noisot, histoire d'un monument d'outre-tombe*, Paris, 2012.

11. Daniel Arasse, *La Guillotine et l'imaginaire de la terreur*, Paris, 1997.

12. Philippe Ariès, *Images de l'homme devant la mort*, Paris, 1984, cité dans Claude d'Anthenaise, « Images d'immortels, la sculpture funéraire au XIX^e siècle », dans *303 : arts, recherches et créations*, 42, 1994, p. 53.

13. Florence Ingersoll-Smouse, *La Sculpture funéraire en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1912 ; Mary Jackson Harvey, *French Baroque Tomb Sculpture: The Activation of Effigy*, thèse, University of Chicago, 1987 ; *Mémoire de marbre : la sculpture funéraire en France 1804-1914*, Antoinette Le Normand-Romain, (cat. expo., Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1995), Paris, 1995 ; *Le Dernier Portrait*, 2002, cité n. 1.

14. Claire Barbillon, *Le Relief, au croisement des arts du XIX^e siècle : de David d'Angers à Rodin*, Paris, 2014.

15. Maurice Agulhon dresse ce parallèle dans son article

« Le tombeau du Grand Homme au XIX^e siècle. À propos de *Monuments funéraires*, de César Daly (1873, 1878) », dans Agulhon, 1985, cité n. 8.

16. Michèle Lefrançois, *Landowski, l'œuvre sculpté : catalogue raisonné*, Paris, 2009.

17. Antoine Prost, « Les monuments aux morts. Culte républicain ? Culte civique ? Culte patriotique ? », dans Pierre Nora éd., *Les Lieux de mémoire : la République*, Paris, 1984, p. 195-225.

18. Philippe Rivé et al., *Monuments de mémoire, les monuments aux morts de la Première Guerre mondiale*, Paris, 1991.

19. Claire Maingon, *L'Âge critique des Salons, 1914-1925 : l'école française, la tradition et l'art moderne*, Rouen, 2014.

20. Voir Eva Hausdorf, *Monumente der Aufklärung: Die Grab- und Denkmäler von Jean-Baptiste Pigalle (1714 -1785) zwischen Konvention und Erneuerung*, Berlin, 2012.

21. Thérèse Burolet, *Albert Bartholomé : le sculpteur et la mort*, Paris, 2012.

22. *Jours de Guerre et de Paix : regard franco-allemand sur l'art de 1910 à 1930*, Gerhard Finckh, David Liot éd., (cat. expo., Reims, Musée des beaux-Arts, 2014-2015), Paris/Reims, 2014.

23. *David d'Angers: Making the Modern Monument*, Emerson Browyer éd., (cat. expo., New York, The Frick Collection, 2013), New York, 2013.

Claire Maingon, université de Rouen
clairemaingon@hotmail.com