

ETC



Deux inventaires de la mort : Bronzino et Serrano Entre l'ivresse du détail et la perfection de la sculpture

Alain Laframboise

Numéro 42, juin–juillet–août 1998

Le morbide

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/457ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Laframboise, A. (1998). Deux inventaires de la mort : Bronzino et Serrano : entre l'ivresse du détail et la perfection de la sculpture. *ETC*, (42), 20–23.

DEUX INVENTAIRES DE LA MORT : BRONZINO ET SERRANO ENTRE L'IVRESSE DU DÉTAIL ET LA PERFECTION DE LA SCULPTURE



Photographie anonyme (Studio Demers, Joliette ?), non datée; 28, 5 x 33, 5 cm. N/b, non datée.

« Et pouvons-nous vraiment tout à fait négliger le facteur de l'incertitude intellectuelle après avoir admis son importance dans ce qu'il y a d'étrangement inquiétant avec la mort ? »

Sigmund Freud¹

Soit cette photographie trouvée aux puces. Si l'on en juge par le mobilier, la mise en scène, le type de support-papier, le passe-partout dans lequel elle a été glissée, qui porte l'inscription du Studio Demers de Joliette, elle date probablement du début des années quarante. Usage curieux que celui de photographier les morts dans leurs cercueils et que certains pratiquent toujours². On ne le demande plus à des photographes professionnels, mais plusieurs le font « en amateurs ». À sa manière, ce document célèbre certainement la mémoire de la disparue tout comme les stèles funéraires du Ve siècle av. J.-C. le faisaient. Mais les bas-reliefs grecs ne visaient pas la ressemblance, le particulier avec toutes ses

imperfections, ses accidents, le moindre détail d'un visage. L'empreinte photographique que l'on prélève a davantage à voir avec la pratique du masque mortuaire des Romains et avec une tradition européenne qui s'est maintenue jusqu'au XX^e siècle. Moins réservées que celle du Studio Demers, certaines photographies nous rapprochent beaucoup du modèle, surtout celles des amateurs qui, en outre, opèrent depuis longtemps avec du film couleur. Elles sont alors d'une implacable précision.

Il est d'ailleurs toujours gênant d'être le témoin de ces « prises » de vue, à coups de flashes, par des membres de la famille ou des amis du défunt, tout juste avant le départ pour la cérémonie religieuse. Le malaise que l'on éprouve tient en partie au fait que la photographie, à moins qu'elle ne soit policière, judiciaire ou journalistique, ne se voue plus guère qu'aux modèles vivants. Car que prennent-ils, ces photographes ? L'image du mort, de l'inerte; l'image fabriquée, par ceux qu'on appelle les thanatologues, à partir de son cadavre, de celui qui fut un vivant; la



Agnolo Bronzino, *Éléonore de Tolède, Duchesse de Toscane et son fils Giovanni*, v. 1545. 115 x 95 cm (détail). Florence, Offices.

dépouille devenue la matière première de sa propre et trop périssable effigie. Ainsi œuvrent-ils à l'image du mort en représentation³.

Si Méduse peut être envisagée comme la patronne de l'art, c'est, paradoxalement, grâce à son pouvoir de figer, de fixer le vivant. Méduse pétrifie tous ceux qui osent la regarder. Elle capte le vivant et en fixe l'image pour l'éternité. Aux antipodes de Gorgone, il y a Vénus, qui, assistant Pygmalion, transforme l'œuvre du sculpteur en

une créature vivante⁴. Voilà qui implique que Galatée passe de forme parfaite, idéale — inventée par l'artiste, qui a transcendé les apparences — à un corps particulier dans l'exactitude de tous ses détails. Qui alors, sinon Vénus, aura donné à Galatée le grain de sa peau, la couleur de sa chevelure, tout cet ensemble qui constitue la singularité d'un corps réel ? Car face à la profusion du réel, l'artiste ne peut proposer que la singularité d'un regard, une focalisation, une attitude⁵. Imagine-t-on Galatée, sculp-



Andres Serrano, *Fatal Meningitis II*, 1992. Cibachrome; 125 x 152, 4 cm.

ture telle que produite par Pygmalion, nature interprétée suivant la logique de l'artiste, qui s'anime ? Son abstraction même, son manque de détails feraient d'elle un monstre causant l'effroi; car elle resterait une statue animée comme le sont les automates.

C'est avec l'image épurée, parfaite et le rendu minutieux du détail que jonglait Agnolo Bronzino dans ses portraits; ainsi, celui qu'il peignit d'Éléonore de Tolède, épouse du grand duc de Florence, Cosme de Médicis. La voici donc, forme idéale, avec son visage lisse, minéral, inscrit dans un pur ovale⁶. Ce visage, ce cou et ces mains, lavés de tout accident, de toute imperfection, de la moindre ridicule, sont présentés parés de vêtements et de bijoux si finement reproduits qu'ils ont eux aussi contribué à la réputation paradoxale de la peinture du maître. La théorie d'alors associe la sculpture à la substance, à l'idée et la peinture aux accidents. Cette dernière imite la nature dans les choses superficielles, elle sait tromper le spectateur dans le rendu des choses en leur surface et sous certains angles. La virtuosité de Bronzino lui aurait autorisé un rendu convaincant des textures du corps animé aussi bien que celui des bijoux et tissus précieux. Son refus délibéré d'un réalisme poussé est ainsi un refus de tenter l'incarnat⁷, cette suggestion d'une chair vivante, changeante qui communiquerait, par sympathie, ses humeurs au spectateur. En ce sens, Bronzino refuse le mensonge de la peinture en ne feignant pas des corps vivants comme le Titien les faisait. Ses modèles ne s'affolent pas sous le regard du peintre et ne révèlent aucun trouble car ils ne sont ni de chair, ni de sang.

Or, selon Lodovico Dolce, l'ami du Titien, c'est la tache, la marque, et, comme l'écrit Didi-Huberman, le défaut en tant qu'indice même du vivant, qui a le pouvoir d'émouvoir le spectateur; s'y loge une efficace du désir dans le coloris. Le marbre participerait à ce pouvoir, étant « une substance mythiquement douée de ces mêmes potentialités de "symptôme" que l'on retrouve par ailleurs attribuées, dans la peinture, à l'incarnat »⁸. Aussi, Bronzino, contrairement à ce que feraient croire les métaphores dont abondent les descriptions d'historiens, propose-t-il des chairs plus minérales que « marmoréennes », point trop propices à inciter au fantasme métamorphique⁹ : des figures médusées, des images de la vie arrêtée, de la pierre imputrescible. Méduse ne parvenait à réaliser l'éternité de l'image qu'à partir de la mort de son modèle, qui devenait du coup sa propre statue¹⁰. À cette fiction de l'éternité de la statue qu'il figure, retenons-le, en peinture, Bronzino



Masque funéraire de Filippo Brunelleschi, 1446, cire.
Florence, museo dell'Opera del Duomo.

ajoute une forme aussi parfaite, lisse, qu'inaltérable. Il n'est pas question de faire du portrait un simple masque, l'empreinte banalement documentaire de l'état d'un visage à un moment précis de la vie du modèle; pas plus un masque mortuaire qu'un masque moulé sur un vivant comme on l'a fait en Italie, et ailleurs en Europe, surtout aux XV^e et XVI^e siècles, pour les statues votives. En Italie, les églises étaient remplies de ces objets très particuliers qu'on appelait les *boti*. Les *cerajuoli*, ou *fallimagini*, fabriquaient ces statues votives en cire colorée, grandeur nature, d'une ressemblance troublante puisqu'elles étaient produites à partir de l'empreinte du visage du modèle. La tête était recouverte de véritables cheveux et, le cas échéant, de poils pour la barbe; ces moulages étaient installés sur une armature de bois elle-même parée des propres vêtements du modèle¹¹.

Au caractère transcendant des portraits de Bronzino, à ces visages épurés, abstraits, absolus, le masque mortuaire oppose la présence du cadavre. Tous les détails sont là, livrés à la scrutation du regard. Ainsi contemplons aujourd'hui le faciès de Brunelleschi tel que la mort l'a saisi, son ultime rictus semblant inscrit dans ses traits, ou celui de Laurent de Médicis que l'on « reconnaît », au-delà des portraits flatteurs que proposaient les peintres qui furent ses contemporains. Encore faut-il ajouter que c'est autant l'image de la mort, de ce qu'il advient au corps dans la mort, que celle du mort qui nous retient devant eux.

C'est cette même fascination que procurent les photographies de Serrano. Si les corps de la série *The Morgue* ne nous sont montrés que par fragments, ce qui empêche



Masque funéraire de Laurent de Médicis, 1492, plâtre.
Florence, Società Colombaria.

que l'émotion qui affleure soit celle du souvenir, comme l'a souligné Daniel Arasse¹², reste que nous demeurons dans l'univers du particulier; point d'abord au sens de l'indiscrétion (facilement compréhensible, d'ailleurs), mais du fait d'une curiosité qui ne trouve à s'exercer que face à l'individuel. Serrano nous livre chaque (fragment de) corps avec ses marques distinctes, spécifiques, son aspect intact, ses légers signes de nécrose ou son état de dégradation avancée.

Les photographies de Serrano ont donc ce double pouvoir de nous offrir l'image du cadavre et de suspendre indéfiniment l'état d'instabilité dans laquelle il se trouve. Serrano nous met face à l'image de l'horreur mais l'éternité de la fascination vient remplacer la certitude que nous avons de la forme qui s'est déjà défaite. Le cadavre en putréfaction a été pétrifié par la photographie, sa décomposition éternellement retardée.

La photographie de Serrano nous fait voir tout ce que la peinture de Bronzino occultait. Mais Bronzino nous offrait l'image de la vie arrêtée, soit l'immortalité de l'image dans la mort du modèle inscrit dans la pierre imputrescible. Serrano nous propose, lui, l'image de la mort arrêtée. L'un expose ce que l'autre déniait. Bronzino ne montrait pas ce qu'il voyait de son modèle vivant. Il effaçait de lui tout signe trop particulier. Serrano pose l'empreinte photographique comme preuve absolue de la présence de chaque cadavre qu'il nous fait voir. Mais parce que la photographie fige l'image, photographier un mort équivaut toujours à suggérer qu'on a figé du vivant. La photographie a ce terrible pouvoir.

Ainsi, Bronzino et Serrano se rejoignent-ils à travers une sorte de chiasme qui vise ultimement à conjurer la mort, la menace de l'informe; mais cela en livrant pourtant au spectateur l'image même de la mort. La fascination qu'exercent sur nous ces deux œuvres, si éloignées dans le temps, tient sans doute au vertige que chacun éprouve en reconnaissant la mort au-delà mais d'abord au cœur même du spectacle qu'offre la matière qui a cessé d'être vivante, alors qu'elle conserve momentanément cet aspect.

ALAIN LAFRAMBOISE

NOTES

1. Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971, p. 202.
2. De la photographie unique jusqu'à l'album, on établit ainsi des documents visuels sur « ses » morts.
3. N'est-ce pas ce qui est impliqué par certains commentaires des visiteurs, lorsqu'ils disent du mort qu'« il est ressemblant », ou encore qu'« il a l'air naturel ».
4. Ovide, *Les métamorphoses*, Livre X, v. 243-297.
5. Sur cet aspect du détail, on verra *Philosophies et pratiques du détail*, de Jean-Pierre Mourey, Paris, Champ Vallon, 1996.
6. Les historiens ont toujours ainsi commenté les chairs, « marmoréennes », « ébur-néennes », des modèles de Bronzino. Un exemple : « In his portrait of Eleonora da Toledo, Bronzino has falsified the tonal relations in the head and the colors in the flesh so that the sitter's face appears unnaturally pale, smooth, shiny and hard, and her eyes are less luminous than pearls of her necklaces. [...] Eleonora is made to resemble a highly finished carving of ivory with eyes of semi-opaque gems. », Lorne Campbell, *Renaissance Portraits*, New Haven and London, Yale University Press, 1990, p. 27.
7. À ce sujet, il faut retourner à *La peinture incarnée*, de Georges Didi-Huberman, Paris, Minuit, 1990.
8. *Ibid.*, p. 102.
9. L'espace manque pour un développement sur le très ambigu pouvoir de la sculpture sur marbre. Car le marbre « veiné » s'avère capable d'évoquer aussi bien la chair vivante que celle des morts. Bronzino n'était pas sans connaître ce pouvoir.
10. « Je te donnerai un monument qui durera pour la suite des siècles » dit Persée lorsqu'il tend vers son ennemi Phinée la tête et le regard de Méduse. Ovide, *op. cit.*, Livre V, v. 227-228.
11. Au début du XVII^e siècle, l'église de l'Annunziata, à Florence, contenait environ six cents de ces *bati*, dont les portraits de Laurent le Magnifique, les papes Alexandre VI, Léon X, Clément VII, l'empereur Charles IV, Isabelle d'Este. Qu'on s'imagine un peu le spectacle de cette foule médusée! Ces *bati* furent détruits au XVIII^e siècle. Voir *l'Histoire du portrait en cire* de Julius von Schlosser, Paris, Macula, 1997. Rien ne ressemble pourtant plus au cadavre que la statue votive qui prétend ressembler au vivant.
12. Daniel Arasse, « Les Transis », in *Andres Serrano*, Paris, Galerie Yvon Lambert, 1992.