

Pour que mémoire vive



Journée de conférences du 25 juin 2021
Exposition Mes mains s'en souviennent

Centre de conservation restauration du patrimoine
mobilier de Corse - CCRPMC
Fort Charlet 20260 Calvi

Photographie de Couverture
Allégorie de la mort (Bannière de procession)
Natale Benvenuti, peintre
circa 1855
Feliceto, église paroissiale Saint-Nicolas
©cliché ME Nigaglioni

Pour que mémoire vive

Le Centre de Conservation et de Restauration du Patrimoine Mobilier Corse (CCR-PMC) situé au Fort Charlet à Calvi, anime une résidence d'artiste : ART & CONSERVATION. L'ambition de la résidence est de construire un dialogue entre la conservation-restauration du patrimoine et la création contemporaine.

La thématique soulevée par la résidence 2020/2021 s'articule autour d'une réflexion sur les pratiques funéraires et les gestes garants de mémoire. L'artiste lauréate, Amélie Jouve, propose une œuvre sculpturale inspirée de la pièce de théâtre *Cendres sur les mains*, de Laurent Gaudé. Les gestes prodigués sur les corps en proie à la disparition lors des rituels funéraires et ce qu'ils expriment d'un point de vue culturel et symbolique, sont le centre du projet. Son œuvre est mise en perspective avec le traitement de restauration d'une œuvre patrimoniale remarquable : le christ articulé de la commune de Santa-Reparata-di-Balagna, une sculpture de procession génoise, attribuée à l'atelier de Maragliano et datée du XVIII^e siècle.

La volonté individuelle provoquée par le deuil et le devoir de mémoire collective se rejoignent dans l'exposition *Mes mains s'en souviennent*, pour nous interroger sur pourquoi conserver ? A travers les œuvres, le prisme choisi pour aborder cette problématique est celui des gestes : Toilette mortuaire, geste de tendresse ou savoir-faire de restauration, l'expérience tactile apparaît comme un accompagnement du passage vers un état nouveau.

La journée de conférence à l'occasion du vernissage de l'exposition a pour ambition d'approfondir la réflexion sur la relation que nous tissons avec ce qui a disparu et ce qui est en train de disparaître.

Le fil rouge de cet événement est donc l'analyse de notre position face à la disparition à travers nos pratiques artistiques, patrimoniales et scientifiques.

Les interventions sont à retrouver en format vidéo sur la page internet de la direction du patrimoine: <https://www.isula.corsica/patrimoine/Le-Centre-de-Conservation-Restauration-du-Patrimoine-Mobilier-de-Corse-CCRPMC>.

Table des matières

Les enjeux de la conservation du patrimoine religieux en tant que patrimoine vivant, le défi de l'immortalité, par Sarah Le Berre Albertini, cheffe du service conservation-restauration du patrimoine mobilier, Collectivité de Corse.

p. 5

La restauration du christ articulé de Santa Reparata di Balagna, une approche matérielle, par Anaïs Lechat, conservatrice-restauratrice de sculptures.

p.9

L'image de la mort dans le patrimoine mobilier Corse, par Michel-Edouard Nigaglioni, chercheur du service de l'inventaire, Collectivité de Corse.

p.17

Ce que la présence de la mort révèle de l'existence des vivants, par Antoine Briand, étudiant en troisième année de doctorat d'Anthropologie au Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie Comparative (LESC-CNRS), École doctorale 395 « Espaces, Temps, Cultures », Université Paris Nanterre.

p.25

Le processus créatif de l'exposition Mes mains s'en souviennent ; placer le geste au centre de la commémoration, par Amélie Jouve, artiste-plasticienne, lauréate de la résidence d'artiste 2020-2021 Art & conservation.

p.31



Parvis de l'église Sainte-Julie, Nonza
©Cliché Patrick Jallageas, 2017

Les enjeux de la conservation du patrimoine religieux en tant que patrimoine vivant, le défi de l'immortalité

Sarah Le Berre Albertini
Cheffe du service Conservation-restauration du patrimoine mobilier
Collectivité de Corse

On s'étonne souvent des parallèles sémantiques entre le monde médical et la discipline de la conservation-restauration du patrimoine : la quarantaine, un diagnostic, un soin, un traitement. Une déchirure serait-elle donc une plaie béante de la toile ? Oui, le restaurateur pourrait s'approcher d'un médecin des œuvres d'art. Il traite le symptôme. Le conservateur, quant à lui, cherche à prévenir la maladie en anticipant les risques. Les objets aussi sont périssables et la dégradation entraînée par le temps est inévitable. Mais qu'en est-il de toutes les autres formes d'accidents de parcours, des dégradations prématurées ? Aurions-nous pu éviter que l'eau ruissèle sur ce tableau ? Aurions-nous pu éviter que la flamme d'un cierge consume cette autre toile ? Aurions-nous pu empêcher M. et Mme de repeindre cette statue ? Vous laisseriez-vous opérer par votre voisin s'il vous proposait de le faire gratuitement ?

Les pertes engrangées par ces comportements à risque sont colossales pour notre patrimoine. C'est d'autant plus regrettable que la majeure partie des dégradations sont évitables. L'œuvre d'art devrait toujours être préservée dans un espace sain, stable et entretenu. La belle vieille dame accepte son âge, alors prenons soin de ne pas la maquiller, de ne pas la rafistoler, de ne pas la brutaliser. Voilà notre responsabilité en tant que passionnés du patrimoine artistique. Respectons, autant que possible, l'authenticité des œuvres. C'est ainsi qu'elles conservent leur intérêt artistique, esthétique et historique.

Nous discernons les œuvres dénaturées par manque d'entretien ou par des restaurations non professionnelles. La restauration dans ce sens a évolué d'une pratique d'atelier basée sur l'empirisme, vers une discipline s'appuyant sur des principes forts. La théorie de la restauration¹ s'est ainsi construite autour de la définition même de l'œuvre d'art. L'œuvre se situe au-delà de la matière qui la constitue physiquement et seule la matière peut être restaurée. Ainsi, nous nous interdisons toute intervention sur l'aspect² de cette matière. C'est pourquoi une œuvre restaurée, à l'instar du bateau

1 *Théorie de la restauration*, Cesare Brandi, 1963 (trad. de l'italien par Colette Déroche). Paris, Monum-Editions du patrimoine, s.d. [2001]

2 L'aspect de l'œuvre résultant à la fois du travail de l'artiste et de l'action du temps

de Thésée, n'est déjà plus authentique. La restauration apparaît comme un mal nécessaire. Le restaurateur cherche à connaître, documenter, puis faire des choix d'intervention réversibles, se limitant à la retouche des lacunes et en refusant le dévernissage total, pour ne pas enlever les glacis et la patine du temps. C'est le point d'intérêt et la complexité d'un traitement de restauration, il doit être invisible et en même temps se distinguer de l'original.³ Idéalement, l'œuvre restaurée doit sembler avoir traversé les siècles sans subir de dégradation.

Une belle restauration ne se voit pas, on devra toutefois pouvoir discerner la partie restaurée de la partie authentique⁴, on devra pouvoir ôter la retouche, sans altérer la matière d'origine. Le restaurateur se pose ainsi comme le praticien de l'ombre, qui agit en toute humilité face à une œuvre d'art qui lui survivra. Son intervention ne doit permettre que de maintenir l'objet lisible et visible dans le temps, pour en permettre la jouissance par le plus grand nombre et le plus longtemps possible. C'est un défi de taille et probablement ce qui rend la discipline si passionnante.

Si la conservation des œuvres est facilitée dans un environnement contrôlé, un musée, une vitrine ou une réserve muséale, qu'en est-il des œuvres que nous ne pouvons pas mettre hors de tout péril ?

Les œuvres d'art conservées dans les édifices religieux souffrent principalement de désordres liés à un manque de maintenance et d'interventions non maîtrisées réalisées par des non-professionnels. Le manque de contrôle est l'aveu d'un échec. Pour autant, devrions-nous décontextualiser les œuvres majeures pour les présenter au public dans des conditions muséales ? C'est un moyen possible de préservation. Les trésors d'églises apparaissent comme une solution alternative, affirmant officiellement la double destination, cultuelle et culturelle, de l'édifice religieux. L'objet ainsi présenté est reconnu pour son statut d'œuvre d'art et le soin apporté s'en trouve justifié. Mais qu'advient-il des tableaux d'autel, des statues de procession, et toutes les autres œuvres que nous ne pouvons pas extraire du contexte liturgique sans risquer une perte de sens, une falsification et un appauvrissement des valeurs ? Il conviendrait de considérer l'édifice religieux englobant une architecture et des œuvres d'art, comme un tout constituant une unité fonctionnelle. Puisque ces œuvres en contexte sont vivantes et donc périssables, reste à trouver un juste milieu entre l'usage et la conservation. Ces deux conceptions sont antinomiques et ce projet relève presque de l'utopie. L'enjeu est donc de réussir à conserver des œuvres d'art, dans un espace non contrôlé, très loin des conditions idéalement et théoriquement énoncées dans la déontologie muséale.

3 ICOMOS.org, Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites (charte de Venise 1964), consulté le 23/04/2021

4 ICOMOS.org, Document de Nara sur l'authenticité (1994), consulté le 23/04/2021

La conservation du patrimoine mobilier religieux est le travail collectif, quotidien et invisible des usagers. C'est pourquoi les affectataires doivent absolument être sensibilisés aux bonnes pratiques de la conservation des œuvres d'art. La tâche est immense et particulièrement en Corse où notre patrimoine mobilier est estimé à plus de 40 000 objets dispersés dans près de 1400 édifices. Devrions-nous dispenser des formations de conservation préventive à tous les paroissiens ?

Pour autant, nos pratiques ne sont pas éloignées. La notion de musée et par le même mouvement de patrimoine semblent même hérités du fondement que l'Église a défini avec le culte d'objets privilégiés. Les reliques sacrées, recherchées et vénérées, conservées avec soin, propriété collective transmise de générations en générations, font écho à nos conventions face au patrimoine artistique. Selon André Chastel⁵, les reliques et autres objets sacrés portés en procession ont historiquement dépassé « le sentiment religieux » car ils offrent à la communauté un symbole de son identité. La religion a profondément marqué notre mentalité commune et le patrimoine devient par déplacement, un autre espace de reconnaissance et d'appartenance.

La création des musées au XVIII^e siècle fut décrite par Hegel comme la mort de l'art.⁶ Le musée ainsi considéré devenait le temple des objets qui n'avaient « plus de fonction ». Le musée en tant qu'édifice dédié à la conservation, à l'étude et la transmission, a offert sa liberté aux œuvres ; l'art en perdant sa valeur d'usage, est devenu autonome. Or les biens culturels religieux ont toujours une fonction : les biens intégrés dans le domaine public par la loi 1907⁷, sont à la disposition « exclusive et perpétuelle » des fidèles et des affectataires au culte. La valeur d'usage d'un objet est donc bien à la fois un risque et une chance. Combien d'objets d'art ont disparu et disparaîtront encore de nos églises, parce qu'ils étaient « trop abimés », « dénués de référence » ou « sans utilité » ? D'autre part, ces œuvres font l'objet d'un grand respect et sont souvent conservées avec soin par les usagers du culte. Une statue de procession, comme celle présentée dans l'exposition *Mes mains s'en souviennent* est sacralisée par son ancrage cultuel et culturel. Dans la religion chrétienne, le Vendredi Saint fait revivre la passion, la mort du Christ et la foi en sa résurrection. La statue du Christ gisant de Santa Reparata incarne ce passage du corps terrestre vers la mort. Elle a été conçue, achetée et conservée pour cette fonction. Aujourd'hui elle est encore utilisée pour rappeler, chaque année, le sacrifice du Christ, la perte et l'espoir invisible et impalpable

5 *La notion de patrimoine*, J-P Babelon et André Chastel, édition Liana Levi, 1994.

6 France culture, les chemins de la philosophie, le 04/03/2019, Bruno Haas, philosophe, maître de conférences en philosophie à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

7 legifrance.gouv.fr La loi du 2 janvier 1907 concernant l'exercice public des cultes précise que les églises paroissiales construites avant 1905 sont propriétés des communes, et affectées gratuitement aux diocèses. La loi prévoit également que les lieux de culte construits après 1905 sont propriétés des diocèses qui disposent des droits de propriété ou d'usage.

de l'après. Traditionnellement, ce sont les femmes qui sortent la statue de son autel et elles la posent sur un *catalettu* (un brancard en bois) au milieu de la confrérie, recouvert d'un textile mauve, autrefois noir. C'est aussi cette place qu'occupent les défunts lors des enterrements. Elles habillent ensuite une statue de la vierge Marie en noir, avec un mouchoir blanc, en tenue de deuil. L'ensemble constitue le reposoir, qui encore de nos jours dans certains villages peut être encadré de rideaux ou de toiles monumentales peintes, *u sepolcru*.

Un moment hautement symbolique de ce Vendredi saint est la procession en forme spiralée de la *granitula*. Elle est toujours pratiquée et notamment à Santa-Reparata-di-Balagna. Le christ est alors porté, ainsi que la vierge et la croix du pénitent, dans une procession mêlant la population et les confrères, dans une communion au son des crécelles et du *Perdono mio Dio*. Les confrères mènent la procession et se retrouvent au centre de la spirale, à sa fin, où ils marquent une pause, puis à son recommencement, la foule des fidèles participe à cet enroulement perpétuel. La *granitula* tire son nom de la coquille en spirale de l'escargot marin, le bigorneau.

Cette spirale humaine et infinie symbolise le parcours et le renouveau, peut-être à l'origine une fête païenne célébrant aussi le passage du printemps à l'été dans une symbolique plus agricole. La spirale par sa forme circulaire ouverte est un symbole du temps évolutif, contrairement au cercle qui est symbole du temps cyclique.

Ainsi l'inéluctable fin de toute chose ne mène pas à un éternel recommencement, mais bien à une nouvelle incarnation. La statue du christ gisant de retour vers la confrérie est offerte aux fidèles qui lui embrassent les pieds en signe d'adoration. Son exposition dans un contexte artistique permet aujourd'hui de mettre en lumière les autres valeurs de l'œuvre : la valeur technique, esthétique et historique. Il nous faut donc accepter que le geste posé par la communauté, lors du culte liturgique, soit une potentielle altération car il est dans le même mouvement, un moyen d'activer la mémoire de la statue. Combien de lèvres et combien de mains se poseront et combien de temps encore ? Notre but commun est de léguer cet objet dans le meilleur état matériel possible mais aussi d'en cultiver la connaissance, afin d'éviter à terme son oubli, sa perte et son remplacement.

La restauration du christ articulé de Santa-Reparata-di-Balagna, une approche matérielle

Anaïs Lechat
Conservatrice-restauratrice de sculptures

La restauration du Christ articulé de Santa-Reparata-di-Balagna a été l'occasion d'une collaboration et de réflexions riches d'enseignement. En tant que conservateur-restaurateur le défi était de proposer un traitement de conservation-restauration qui réponde aux normes éthiques et déontologiques induites par notre discipline, tout en s'adaptant aux contextes de présentation et de conservation de l'œuvre. Deux contextes très différents : celui muséal dans lequel le Christ s'inscrit ici aujourd'hui, au Centre de Conservation du Patrimoine Mobilier Corse. Le deuxième contexte est religieux, le Christ étant conservé dans la Confrérie de Santa Reparata di Balagna. Ces deux environnements sont par bien des aspects très différents, qui induisent des pratiques de restauration nuancées.

Une œuvre unique

Le Christ articulé constitue une œuvre absolument remarquable tant d'un point de vue esthétique qu'historique. En effet ce Christ conservé dans la table d'autel de la Confrérie de Santa Reparata di Balagna présente une grande finesse d'exécution de la sculpture mais également sur la couche picturale. D'un point de vue esthétique se dégage une grande sérénité dans une posture hiératique, et à la fois une simplicité, amenant une certaine proximité entre l'œuvre et celui qui la contemple. Le visiteur est touché par tant de réalisme, et aussi par quelque chose qui existe au-delà de cette matérialité, que l'on peut nommer force créatrice. Cette composition fait de ce Christ une œuvre unique, donnant à voir une vision du monde, et une certaine idée de la vie et de la mort. Au-delà des aspects spirituels et religieux, cette image du Christ fixe un état de transition entre la vie et la mort. Et cet état transitoire est matérialisé dans une œuvre, qui a justement vocation à perdurer, et à résister à travers le temps. En ce sens cette réalisation se rapproche d'un travail d'artiste plus que de celui artisanal. L'un ne va cependant pas sans l'autre, la technique de réalisation de cette œuvre est très élaborée et maîtrisée, condition sine qua non pour la bonne conservation de l'œuvre dans le temps.

Cette sculpture présentait de nombreuses altérations, elle a évidemment connu de nombreux aléas depuis le XVIII^e siècle. Si elle se présente aussi bien à nous aujourd'hui c'est grâce à la grande qualité des matériaux utilisés à sa confection, mais également au savoir-faire de l'artiste et de son atelier.

Pour dialoguer autour de ces questions de durabilité dans le temps, il est intéressant de comprendre les enjeux techniques dans la création d'une œuvre d'art. Plus précisément de résistance des matériaux face à leur dégradation inéducable.

Technique de réalisation

Pour mieux comprendre cette œuvre nous allons commencer par aborder les techniques de réalisation de l'œuvre dans l'atelier de Maragliano à Gênes.

Le Christ a été réalisé dans un bois de tilleul. Ce bois est régulièrement utilisé pour la confection de sculptures. Le tronc est débité en planches de bois sur quartier, soigneusement sélectionnées pour leur densité et leur homogénéité. Elles sont donc dépourvues d'aubier notamment pour éviter les attaques d'insectes xylophages. Ces planches sont ensuite assemblées par collage à joint vif. Les plans de collage sont parfaitement plats pour venir effectuer un collage très fin à l'aide d'une colle animale. Ce système d'assemblage de bois finement sélectionné avant le travail de sculpture est donc une technique très élaborée qui suppose une grande maîtrise des matériaux. Cette connaissance a pour objectif d'obtenir une œuvre au support très stable dans le temps, qui nous est parvenu jusqu'à aujourd'hui encore tout à fait sain. A savoir il n'a pas été colonisé par les micro-organismes, ni subi d'attaques d'insectes xylophages. Les mouvements du bois sont également restés très limités.

La sculpture a ensuite été réalisée avec différents outils tels que des ciseaux à bois, puis la surface a été lissée, à tel point que les traces d'outils ne sont quasiment plus visibles, excepté dans les cheveux du Christ. La sculpture montre une grande maîtrise d'exécution, marquant les détails des veines, et des muscles.

Au niveau de la surface de l'œuvre, une étude approfondie a été effectuée notamment grâce aux analyses d'échantillons de polychromie réalisées en collaboration avec l'Université de Corse et le CNRS. Dans un premier temps plusieurs fenêtres stratigraphiques ont été réalisées afin d'étudier les couches sous-jacentes jusqu'au bois. Nous avons alors observé la stratigraphie suivante : Le bois présente une couche de préparation blanche: un encollage à base de craie et de colle animale qui sert d'accroche à

la couche picturale. Ensuite une couche de blanc de plomb et d'azurite a été appliquée sur l'ensemble de la sculpture. Il s'agit d'une sous-couche permettant de donner une « tonalité » froide à la polychromie originale appliquée ensuite. Cette technique indique une grande connaissance de la peinture, avec l'idée qu'une couche picturale en influence une autre. Les carnations étant vertes et bleutées, un jeu de transparence s'opère, dans un souci de réalisme. La polychromie originale est soulignée par les stigmates du Christ : des coulures et gouttes de sang rouge vermillon. Ces traces de sang sont appliquées par glacis superposés, avec là encore avec des jeux de transparence d'un réalisme saisissant. C'est un état qui n'est actuellement plus visible puisque l'état actuel est celui du premier surpeint. Ce surpeint a très probablement été réalisé au XIX^e siècle. Il se compose des mêmes pigments que ceux utilisés à l'origine, avec la figuration d'une carnation verdâtre et des stigmates rouges. Mais il est très probable que ce surpeint soit plus mat, en comparaison avec la polychromie d'origine qui jouait davantage de superposition de glacis. Dans les deux cas, il s'agit de peinture à l'huile, c'est-à-dire que les pigments sont broyés et liés avec de l'huile de lin.

Parallèlement à ces aspects support bois et surface peinte, la sculpture présente une spécificité particulière : Les bras sont articulés. Cette articulation s'effectue au moyen d'un système d'assemblage s'apparentant à un tenon (à l'extrémité des bras) et mortaise (au niveau des épaules) avec clavette. Ce système permet aux bras d'effectuer une rotation autour d'un axe au niveau des épaules, maintenus à l'aide des clavettes. Cet assemblage est camouflé par un empiècement de cuir, cloué au bois à l'aide de semences. Ce système est certes ingénieux mais le cuir est un matériau fragile qui nécessite un entretien régulier. Si cet entretien n'est pas continu dans le temps, le cuir devient rapidement cassant. Ainsi, lors de la campagne du premier repeint, un deuxième empiècement de cuir a été appliqué par-dessus le premier trop altéré. Là encore le cuir s'est rompu.

Etat de conservation

A son arrivée au CCRPMC, la sculpture présentait un état de conservation aux aspects multiples et hétérogènes. Comme nous l'avons développé précédemment, les matériaux utilisés à la réalisation de l'œuvre sont dans leur majorité stables dans le temps. Seul le cuir, qui par définition est un matériau fragile, s'est rompu à plusieurs reprises. Les altérations sont donc majoritairement issues des aléas suscités par les processions annuelles qui ont lieu lors de la semaine Sainte. Durant cette cérémonie le Christ est présenté à la communauté pour commémorer la Crucifixion. La sculpture est alors érigée sur la croix, puis les membres de la Confrérie recréent la scène de Des-

cente de Croix. Le Christ est alors allongé sur une table et présenté aux fidèles qui sont amenés à toucher et à embrasser la sculpture. Le Christ présentait donc de nombreuses traces de sébum sur sa surface, des traces d'usure, ou causées par le feu, taches multiples, et projections de cire. Des traces de rouge à lèvres ont même été relevées sur les membres inférieurs. L'apport de chaleur par les torches et les cierges ont provoqué le soulèvement de la polychromie sur certaines zones.

Le déplacement du Christ a également provoqué des casses sur les éléments en porte à faux comme plusieurs doigts des mains, par exemple. De façon plus générale on observait un noircissement de la surface provoqué par les fumées libérées par les cierges et autres sources de chaleur. Le Christ présentait donc un état de conservation instable et très hétérogène.

Traitement réalisé

Le moment où l'on envisage la restauration d'une œuvre est toujours une période importante dans son histoire. C'est l'occasion unique de valoriser la sculpture, mais aussi de mettre en lumière les valeurs techniques, historiques, et esthétiques qui la compose. Le traitement du Christ consistait donc à réaliser une intervention de conservation-restauration proprement dite, mais aussi à étudier de manière approfondie de l'œuvre. Cette connaissance technologique permet au conservateur-restaurateur d'établir un protocole de traitement pertinent, et de choisir les matériaux de restauration les plus adaptés.

À la suite du constat d'état de l'œuvre, le restaurateur va intervenir pour stopper le processus de dégradation en cours et stabiliser les éléments constitutifs de la sculpture. Ces aspects concernent la conservation de l'œuvre. Ensuite, nous envisageons sa restauration, afin de lui redonner sa lisibilité, son intégrité aujourd'hui disparue. Par exemple les lacunes de polychromie ne permettent plus d'apprécier l'œuvre dans son ensemble, il convient donc de les compléter. En outre, il s'agit d'une œuvre de dévotion majeure, de ce fait nous prenons le parti – en concertation avec le demandeur – de recréer les doigts des mains disparus, ainsi que les autres éléments manquants, tout cela dans le but de retrouver une œuvre complète au sens où elle pourra être de nouveau appréciée en tant qu'œuvre d'art et de dévotion, dans un état le plus respectueux à son intégrité. Le contexte religieux est donc à ce titre, considéré dans les choix de traitement.

Au niveau du support les éléments manquants ont donc été complétés : dans un premier temps un modelage des doigts à été réalisé, puis ces derniers ont été moulés avec une résine en silicone, pour enfin réaliser un tirage des doigts dans un matériau stable dans le temps et résistant.

Au niveau de la surface, la polychromie a été fixée avec un adhésif adapté. Ce fixage a permis de conserver les écailles soulevées et fragilisées. Ensuite le nettoyage de la surface pouvait être envisagé. L'usage de Tri Amonium Citrate a faible pourcentage dans l'eau a montré les meilleurs résultats. Il s'agit d'un chelateur qui permet de mobiliser l'encrassement et de le retenir sur le coton ou l'éponge. Ce nettoyage permettait d'éliminer l'encrassement en surface sans altérer la couche de polychromie. Les pièces de cuir ont été conservées et consolidées par un premier assouplissement à l'aide de cire, puis un doublage à l'aide de papier japon a été réalisé pour redonner une structure à ces assemblages tout en permettant le mouvement des bras. Le comblement des lacunes a ensuite été réalisé à l'aide d'un mastic adapté et teinté dans la masse à l'aide de pigments. Ces comblements s'inscrivent dans la continuité des reconstitutions des parties manquantes : il s'agit de redonner une continuité formelle à l'ensemble de l'œuvre pour en apprécier au mieux son esthétique. Enfin une retouche des lacunes et des reconstitutions permettait de redonne une homogénéité à l'ensemble, et d'apprécier au mieux les qualités esthétiques de la sculpture. Plusieurs fines couches de cire microcristalline sont enfin appliquées pour protéger l'œuvre et lui redonner un lustre.

Conclusion

Cette campagne de restauration s'inscrit dans une volonté de conserver et respecter les éléments constitutifs de l'œuvre. Les matériaux originaux, mais aussi les repeints et réparations de cuirs : l'ensemble de ces éléments ont été conservés. Les traces culturelles : de noir de fumée, de préhension, etc. ont été éliminées car elles compromettaient la conservation de l'œuvre. Cette recherche d'équilibre pour la conservation de l'œuvre dans le temps est donc primordiale dans notre pratique de conservateur-restaurateur. La documentation des différentes étapes de traitement et d'étude est au même titre indispensable pour archiver et laisser une trace scientifique du geste du restaurateur. La réussite d'une telle campagne de restauration tient dans le travail interdisciplinaire avec les différents interlocuteurs en charge de l'œuvre, les scientifiques, et professionnels du patrimoine.

Christ articulé avant restauration
Ecole génoise, atelier d'Anton Maria Maragliano,
XVIII^e siècle
Confrérie de Santa Reparata di Balagna
©Cliché CCRPMC



Après traitement



Avant traitement



Après traitement



Christ en croix
Carlo Agnese, sculpteur
1657
Bastia, sacristie de l'oratoire de l'Im-
maculée Conception
©Cliché M-E Nigaglioni

L'image de la mort dans le patrimoine mobilier des églises de Corse

Michel-Edouard Nigaglioni
Historien de l'Art
Chercheur du service de l'inventaire
Collectivité de Corse

Le but de la présente communication est de faire un point d'étape, en présentant les œuvres d'art et les objets, liés au thème de la mort, qui ont été identifiés dans les églises de Corse.

Cette synthèse est basée sur plusieurs années de recherches menées par le Service de l'Inventaire. On notera que ce service a été créé en 1980 au sein de la D.R.A.C. de Corse puis transféré à la C.T.C. suite à la loi de 2002 (donnant de nouvelles compétences à la Collectivité).

Dans les édifices religieux insulaires, l'image de la mort est omniprésente. Elle l'est, bien évidemment, à travers l'image du Christ mort. Celle-ci est déclinée en sculpture (croix d'autel, crucifix de procession, crucifix de chaire à prêcher) ou en peinture (Christ en croix, Calvaire, Déposition de croix, Piéta, Déploration du Christ, Mise au tombeau, Christ mort). Ceci étant précisé en préambule, nous ferons par la suite abstraction de la plupart des cas que nous venons de lister, tous liés à la mort du Christ, car ils représentent un ensemble surabondant et ils mériteraient une étude dédiée. Cependant, en guise d'introduction à nos propos, on évoquera à grands traits les Christ de bois polychrome, qui constituent un corpus essentiel et remarquable. L'un des plus anciens, si ce n'est le plus ancien de Corse, est conservé à Bastia, dans la chapelle latérale dédiée à saint Augustin et à sainte Monique, de l'oratoire de la confrérie Sainte Croix. On peut dater cette œuvre du XV^e siècle. Le traitement de l'anatomie du Christ, de son visage et de son périzonium (long et étroit ; drapé et finement plissé) renvoie clairement à l'esthétique des œuvres de la période médiévale.

Très peu de crucifix sont précisément documentés par des mentions d'archives. Ceux qui sont nommément attribués à un sculpteur sont encore bien plus rares. Les jalons les plus anciens, actuellement répertoriés, sont : le grand Christ de l'église de Carcheto (réalisé en 1617, par Bartolomeo Confortini, peintre et sculpteur originaire de Pise) et celui de la sacristie de l'oratoire de la confrérie de l'Immaculée Conception, à Bastia (sculpté en 1657, par un certain Carlo Agnese).

On évoquera ensuite les crucifix qui ont été parfaitement restaurés ces dernières années, par des professionnels compétents et expérimentés, tels que : celui de l'église de San-Nicolao (restauré par Maria Teresa Donetti) ; ceux de Porto-Vecchio, Riventosa et Soveria (par Madeleine Allegrini) ; de San-Gavino-di-Carbini (par Catherine Koenig et Philippe Lenzini) ; et ceux de Pianello ou de l'église Saint Jean-Baptiste de Bastia (par Ewa Poli).

On entrera à présent dans le véritable corps du sujet, en passant aux autres représentations iconographiques, liées à la mort.

Dans le domaine de la peinture, les églises insulaires recèlent un groupe important de tableaux qui se rattachent à ce thème. Il s'agit d'œuvres figurant Le Transit de saint Joseph (ou autrement dit : La mort de saint Joseph). C'est une iconographie que l'on nommait familièrement « La Bonne mort », c'est-à-dire la mort que l'on donne en exemple aux paroissiens, car venant clore une vie édifiante. C'est l'un des thèmes favoris de la piété de l'âge baroque et il a été traité par beaucoup de peintres de l'école corse. On citera en illustration les œuvres suivantes :

- Marc'Antonio de Santis, église de Pietricaggio, vers 1650
- Pietro Antonio Rossi, chapelle Saint-Joseph, de Corbara, vers 1712
- Saverio Farinole, église de Santa-Maria-di-Lota, vers 1730
- Giovanni Raffalli, église de Piano, œuvre datée de 1740
- Giuseppe Ronchi, église de Nocario, vers 1750
- Giacomo Grandi, église de Scolca, vers 1750
- Francesco Carli, église de Cambia, vers 1780
- Vicente Suarez, église d'Ile-Rousse, vers 1789
- Paul-Mathieu Novellini, église de Morsiglia vers 1896
- Bernard Bertoletti, église de Casamaccioli, toile datée de 1932

En restant dans le domaine de la peinture, on évoquera ensuite les décors éphémères, que l'on utilisait à l'occasion de la Semaine Sainte. Dans la Corse traditionnelle, à l'époque génoise, les fêtes de Pâques surpassaient celles de Noël. Elles constituaient le moment fort le plus important de l'année. Dans toutes les paroisses de l'île, on dressait des *sepolcri*, c'est-à-dire des reposoirs monumentaux, mettant symboliquement en scène le tombeau du Christ. Les *sepolcri* peuvent être de plusieurs types.

Le *sepolcru* écran est une grande toile peinte (tendue sur un châssis de bois ou laissée flottante comme un rideau). Il vient occulter l'une des chapelles latérales d'une église afin de la plonger dans l'obscurité. À l'intérieur, est aménagé le reposoir proprement dit. Autour d'une représentation du Christ mort, peinte ou sculptée, sont disposés des bouquets de fleurs et des bougies.

On mentionnera en illustration le *sepolcru* écran de Sant'Andrea-di-Bozio (avec châssis). Attribuable au peintre corse François-Antoine Alberti (1813-1881), il n'est pas sans évoquer les façades monumentales des tombeaux de l'Antiquité, tels que l'on peut encore en voir à Petra, en Jordanie.



Sepolcru

François Antoine Alberti, peintre

Sant'Andrea di Bozio, église paroissiale

©Cliché Michel Edouard Nigaglioni

On citera pareillement le *sepolcru* écran (sans châssis) de Barrettali, dont on sait qu'il a été commandé au peintre Filippo Malavasi, en 1872. Il rappelle fortuitement, dans sa forme, les tombes antiques que l'on peut voir dans la cité nabatéenne d'Hégra, sur le territoire de l'actuelle Arabie saoudite



Sepolcru
Filippo Malavasi, peintre
1872
Barrettali, église paroissiale
©Cliché CCRPMC

Certains *sepolcri* complexes adoptent une forme en pavillon. De grands panneaux de toiles peintes, montées sur châssis, sont assemblés pour former une chambre funéraire, décorées de scènes de la passion du Christ. Ces pavillons encombrants sont alors généralement montés dans la nef de l'église, obturant momentanément la porte principale et obligeant les fidèles à entrer uniquement par une porte latérale. Ils sont ouverts en direction du maître-autel et occupent généralement la première travée de la nef.

On citera en illustration le *sepolcru* en pavillon de Ficaja (du peintre Francesco Carli) ou de San-Damiano (de Giacomo Grandi), qui rappellent les tombes antiques ornées de fresques, telles qu'on peut les voir en Égypte ou en Étrurie.

Le reposoir de la Semaine Sainte peut s'organiser autour d'une représentation du Christ mort, peinte sur toile. Il s'agit alors d'un *antependium* (c'est-à-dire un devant de table d'autel) ; on citera pour exemple ceux de La Porta (de Giacomo Grandi), de Quercitello (Anonyme) ou de Nessa (Giuseppe Antonio Orsini).

Plus rarement, le reposoir peut entourer un Christ en trois dimensions : un mannequin en bois sculpté, peint et articulé, comme à Muro (restauré par Madeleine Allegrini), à Feliceto ou à Brando, dans l'église du hameau de Pozzo (restauré par Renato Boi).

C'est le cas également à Monticello, où la sculpture (restaurée par Renato Boi) continue à servir d'élément essentiel à la reconstitution annuelle de la *schiodazione* (la Descente de Croix). Ce type de cérémonies se retrouve encore dans des communes de Ligurie (Triora, Porto Maurizio). Ces reconstitutions théâtralisées de la descente de croix, au moyen d'une sculpture articulée, trouvent leur origine dans la cérémonie traditionnelle et annuelle, organisée depuis un temps immémorial par les franciscains de Jérusalem, dans la prestigieuse basilique du Saint Sépulcre.

Dans les églises, il est une catégorie d'objets éminemment liée à la mort, celle qui regroupe les différentes formes de reliquaires. La quasi-totalité des reliquaires de Corse sont de type reliquaire-monstrance. Une âme de bois est revêtue frontalement d'une fine tôle d'argent repoussée et ciselée, une lunette vitrée laisse voir un fragment osseux de plus ou moins petites dimensions. L'un des plus beaux exemples est le reliquaire de sainte Dévote (la sainte patronne de la Corse), conservé dans la cathédrale de Bastia. L'objet est orné du blason de Monseigneur Agostino Saluzzo, évêque de Mariana, en résidence à Bastia, de 1720 à 1740.

D'autres reliquaires, de formes plus rares, sont également à signaler : châsse-coffret vitrée (à Santa-Reparata-di-Balagna), chef-reliquaire (à Sisco), buste-reliquaire (à Lama), bras-reliquaire (à Rogliano).

Le plus extraordinaire de tous est certainement la grande châsse-reliquaire de saint Victor, qui se trouve dans l'église collégiale de Speloncato. En bois doré, de style Louis XV, elle est surchargée d'ornements et d'angelots sculptés en ronde-bosse. Elle met en présentation le corps entier d'un martyr, dont les ossements ont été exhumés au XVIII^e siècle des catacombes romaines. Le squelette a été rigidifié par une armature et habillé en soldat romain. Le costume a été réalisé à partir de riches soieries brochées du XVIII^e siècle, galonnées d'or, selon les codes en vigueur chez les costumiers italiens de théâtre et d'opéra.



Chasse de saint Victor
Sulpteur romain anonyme
1749
Speloncato, église paroissiale
© Cliché Barthélémy Colombani

Pour clore cette communication, on s'intéressera à une série d'objets liés à la mort des «gens ordinaires». Dans la Corse traditionnelle, les rites de passage qui précèdent l'ensevelissement des morts, se font selon des règles contrôlées par le clergé. Les églises conservent donc des objets nécessaires à l'accomplissement de ces rites.

On a ainsi pu répertorier de remarquables œuvres de menuiserie, aujourd'hui devenues rares, car adaptées à des usages révolus.

On citera ainsi les brancards funèbres (*cataletti*) qui servaient aux membres des confréries pour transporter les défunts, enroulés dans un linceul, depuis leur maison jusqu'à l'église. On peut encore voir des exemplaires préservés, dans les églises paroissiales de Palasca et d'Occhiatana.

On citera également les catafalques, plus ou moins monumentaux, utilisés pour contenir le défunt, ou le mettre en présentation, lors de la cérémonie funèbre. Fragiles et encombrants édifices de bois peint, proie appréciée des insectes xylophages, ils ont souvent fini au feu. Quelques églises en conservent encore de rares exemplaires, comme par exemple à Bustanico. On citera également l'extraordinaire catafalque de Sant'Andrea-di-Bozio, à trois étages (dont un baldaquin circulaire sur colonnettes).

Les bannières de procession, utilisées lors des enterrements, offrent des représentations iconographiques de la mort, sous la forme d'un squelette armé d'une faux. La lame de la faux porte souvent l'inscription latine « *Nemini Parco* » (je n'épargne personne). Le squelette tient parfois un sablier ailé (symbole de la fugacité du temps imparti à chaque vie) et il foule aux pieds des symboles de gloires éphémères, dérisoires devant la puissance de la mort : une tiare de pape, une couronne de roi, une mitre d'évêque. Les exemplaires les plus notables sont la bannière de San-Nicolao (portant la date de 1871 et la signature du peintre Fiori) ; celle de Quercitello, hameau de Stoppia-Nova (dont l'image du squelette est directement copiée sur les planches d'un célèbre traité d'anatomie, imprimé en 1543) ; et celle de Casamaccioli (datant du Second Empire, où le squelette piétine le manteau impérial, la couronne de Napoléon III, un bicorne de préfet et une mitre d'évêque).



Allégorie de la mort
 (Bannière de procession)
 Natale Benvenuti, peintre
 circa 1855
 Feliceto, église paroissiale Saint-Nicolas
 ©cliché ME Nigaglioni

On terminera ce tour d’horizon patrimonial en évoquant les dalles tombales qui parsemaient autrefois le sol des églises. Elles ont disparues en grande partie, dans le courant du XIX^e siècle ou du XX^e siècle, à l’occasion de la réfection des dallages. Il nous reste cependant quelques exemplaires précieux. On citera pour exemple la dalle à gisant de Monseigneur Raffaele Spinola, évêque d’Ajaccio mort en 1457 (conservée dans le couvent Saint-François de Bonifacio) ; la dalle à gisant de Vittoria de Gentile, épouse du seigneur feudataire Orazio Santelli-Cenci, portant la date de 1590 (attribuable à Giovanni Gagini, et qui se trouve dans le couvent Saint-François de Canari) ; ou les dalles de l’église piévane d’Aregno, datant de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle.

On conclura sur une œuvre rare et d’une qualité exceptionnelle : le cénotaphe en marbre, avec la statue gisante de Monseigneur Agostino Saluzzo, évêque de Mariana, datant des années 1740 (église de Lavasina, commune de Brando). Cette œuvre monumentale, digne d’une cathédrale italienne, est sans équivalent dans l’ensemble du patrimoine de la Corse. L’image de la mort, dans le patrimoine mobilier des églises de la Corse, se révèle être un sujet à la fois riche et divers. Les œuvres qui s’y rattachent, tantôt modestes et naïves, tantôt somptueuses et raffinées, sont les témoins d’une histoire culturelle dynamique, étroitement liée à la péninsule italienne, et qui se trouve à la racine de la société corse d’aujourd’hui



Cénotaphe en marbre de Mgr Saluzzo
évêque de Mariana et d’Accia
Sculpteur génois anonyme
1744
Lavasina, sanctuaire Notre Dame des Grâces
© Cliché Michel Edouard Nigaglioni

De l'art de parler des morts pour comprendre les vivants

Antoine Briand
Doctorant d'Anthropologie au Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie Comparative
(LESC-CNRS),
École doctorale 395 « Espaces, Temps, Cultures », Université Paris Nanterre.

En ce qu'elle représente une confrontation universelle de l'individu avec sa finalité biologique et existentielle, la mort est au cœur des questionnements culturels des sociétés humaines et occupe une place importante dans la manière dont les humains se construisent individuellement mais également dans la façon dont ils appréhendent l'autre et dans la façon dont ils habitent le monde. La mort et la fatalité de la détention d'un corps périssable qui est amené à disparaître, doit être comprise comme un phénomène qui accompagne structurellement la temporalité (la vision d'un temps linéaire ou circulaire, l'organisation des générations, etc.) et la spatialité de la vie humaine (la construction d'espaces dédiés aux défunts par exemple). Penser et définir la mort permet aussi de penser le groupe social en réfléchissant aux moyens de sa survie (la perception du risque et du danger, la médicalisation de la société, etc.).

Le fait de mourir s'apparente à un événement social, dès lors que les vivants « ceux qui restent » accompagnent leurs morts et entourent ces derniers d'un ensemble de signes, de symboles, de techniques et de croyances qui permettent de disposer des corps. À la gestion de la substance matérielle que représentent le corps du défunt, il s'agit également de pacifier sa substance spirituelle. Il revient à Robert Hertz dans « Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort » (1905-1906) de décrire notamment les pratiques mortuaires réalisées par plusieurs populations d'Asie du Sud-Est et de souligner la capacité de l'événement funèbre à s'insérer dans un ordre social propre à une communauté. Un ordre tenu surtout par la présence et l'ambiguïté du corps mort à représenter à la fois le défunt comme un sujet disparu, mais aussi comme un cadavre dangereux et pollué. En filigrane de sa présentation des pratiques des sépultures provisoires et des doubles funérailles, Robert Hertz affirme, à juste titre, que les décès et leurs cérémonies qui accompagnent les défunts sont effectifs, certes pour ces derniers, mais surtout sur les vivants. Il introduit l'idée que la ritualité funéraire engage les communautés dans une période de trouble psychologique, émotionnel et social. Le groupe s'exclue de la sphère sociale, pour un temps de deuil considéré comme une « obligation morale » (ibid. : 48) plus ou moins institutionnalisée (par une religion notamment) pour permettre la réalisation de pratiques qui favorisent le

passage du défunt dans un autre monde et qui rendent possible la reconfiguration de la communauté dans la vie sociale malgré, mais surtout face à la perte d'un proche.

L'humain associe à l'idée de la mort, pour reprendre l'expression de l'historien et anthropologue Jean-Pierre Vernant, une « idéologie funéraire » (1982), comme une capacité et un effort fait de penser, de se situer, de s'affirmer et de maintenir une organisation par rapport à « ceux qui partent ». La présence d'un cadavre, comme le reste physique et visible de quelque chose qui n'est plus, intéresse largement la discipline anthropologique quant à la problématique de la place donnée aux morts. Par le terme de « place », j'entends alors plusieurs idées.

La première renvoie à la notion d'espace : le défunt doit être intégré spatialement dans un lieu ou à une manière dont son corps est détruit. Si j'ai parlé précédemment des rituels des doubles funérailles largement répandus en Asie du Sud-Est, ils se conçoivent de façon très différente selon les communautés qui les réalisent et ne représentent qu'une manière selon tant d'autres de gérer la destruction des corps morts. Enterrement, crémation, embaumement, abandon des corps aux animaux charognards ou dans des espaces symboliques : à travers le temps et l'espace, l'étude des pratiques funéraires n'a cessé d'envisager la pluralité des traitements réalisés par les groupes sociaux sur leurs cadavres. Le genre, l'âge, le statut social et économique, etc. d'un individu participent à la détermination de la gestion funéraire, et il revient à la discipline anthropologique de comprendre les modes d'attribution des techniques de disposition et des espaces pour les défunts.

Deuxièmement, parler de la place des morts revient à s'interroger sur l'engagement des vivants auprès d'eux, et de problématiser l'intérêt pour ceux qui restent de s'occuper de ceux qui partent. Les écrits de Louis-Vincent Thomas (1980, 1985) témoignent à ce sujet de la nature impure du cadavre, d'une masse vouée à se putréfier qui oblige les humains à prévenir – par le biais de stratégies dans le traitement funéraire – du potentiel infectieux qu'ils représentent. La dangerosité du défunt n'est pas seulement biologique et évolue également dans des systèmes de croyances quant au potentiel de transformation du mort. L'étude du phénomène de la *malemort* sur le continent asiatique, dans l'ouvrage collectif dirigée par la sinologue Brigitte Baptandier (2001) permet entre autres de comprendre que le temps de deuil et les traitements funéraires sont des périodes qui mettent les vivants sous tension. Elles correspondent principalement à la capacité des vivants à pacifier l'âme d'un mort pour éviter qu'elle ne se transforme en esprits revenants et vengeurs, en monstres troublants les vivants.

La transformation du mort, permise par la performance des rituels réalisés auprès

et sur le corps mort définit finalement la place post mortem qui revient au défunt. Les rites de mort permettent d'envisager le dessein des morts et de comprendre la création d'un espace mémoriel pour les personnes décédées. La mort soumet les humains à une reconfiguration de leur régime d'existence, elle oblige les vivants à penser et concevoir de nouvelles manières de les faire exister. Les souvenirs matériels, les photographies sont autant de symboles qui permettent de signifier la présence des morts parmi les vivants. Par cette dernière définition du concept de « place », je soutiens l'idée que les traitements cérémoniels funéraires tendent à incorporer les défunts dans des paradigmes qui transcendent et dépassent la vie terrestre. Les morts s'ancrent dans la mémoire des vivants et parfois au-delà, dans la cosmologie et la généalogie des communautés en deuil. L'ensemble des cérémonies hindoues sont effectuées dans l'objectif de préparer le mort à sa régénération (ou régénération ; Parry, 1994 ; Saindon, 2000), ainsi qu'à transformer ce dernier en une entité ancestrale. Le défunt – aidé par la réalisation de rites effectués par ses apparentés – rejoint la généalogie familiale et spirituelle en pérennisant sa place dans une lignée d'ancêtres célébrés collectivement chaque année.

En ce que les morts imposent un ensemble de gestes techniques et soumettent les vivants à certaines conduites et restrictions dans leurs comportements individuels et sociaux, l'étude des phénomènes funéraires questionne le potentiel coercitif et l'agentivité des défunts, c'est-à-dire la capacité des morts à agir sur et à faire agir les vivants (Gell, 1998 ; Butler, 2004). À travers les études de l'identification des cadavres retrouvés dans des fosses communes en Europe de l'Est, l'étude des mobilisations militantes sur l'île italienne de Lampedusa dont les plages sont depuis une dizaine d'années un cimetière à ciel ouvert où les corps de migrants traversant la mer Méditerranée viennent s'échouer, ou encore la description de l'impossible trajet à travers le désert du Sonora que prennent les migrants sud-américains pour traverser les frontières des États Unis d'Amérique, Elisabeth Anstett (2013), Évelyne Ritaine (2015 ; Bernard & Briand, 2018) et Jason de León (2015) exposent respectivement la capacité des morts à se rappeler, souvent de manière abruptes, aux vivants. Leur découverte ou leur apparition, mais surtout leur présence pose la question du pouvoir détenu par ceux qui ne sont plus à se représenter en victimes des phénomènes et des maux marquants qui construisent l'Histoire passée et contemporaine (de la déshumanisation des victimes incarcérées dans les camps de concentration soviétiques, ou encore des conditions macabres dans lesquelles s'effectuent les traversées migratoires jusqu'en Europe ou jusqu'en Amérique du Nord). Le corps mort retrouvé est alors envisagé comme une arme de revendication et comme une preuve de la négligence et de l'inaction des institutions étatiques et des politiques de santé publique à protéger les individus qu'ils dirigent (Foucault, 2001). Avec la dénonciation, les victimes de violence de masse

se politisent et deviennent des symboles : les morts de guerre se voient ériger des monuments, certains migrants sont portés comme étendard durant des manifestations artistiques ou des mobilisations politiques. La commémoration collective porte en son sein la volonté de rendre justice aux défunts morts injustement, et ce processus de mémorialisation permet d'envisager le phénomène de la mort dans sa capacité à dénoncer l'humiliation et la non-dignité vécue par certains humains, de ne pas oublier, et de continuer la lutte humaniste menée contre des inégalités létales.

Parce qu'elles décrivent des corps, des intentionnalités de vivants organisés autour d'un imaginaire collectif et des ritualités qui participent au deuil, les études en sciences sociales sur le phénomène de la mort permettent de comprendre le monde et les humains, par le prisme de leur façon plus ou moins partagé de modeler et de concevoir la finitude et d'assimiler au mieux le sentiment causé par la perte d'un être. Le traitement funéraire, pensé comme un art, impose des gestes intimement liés à l'appartenance communautaire, sociale et religieuse et se propose comme un espace de la démonstration de l'attachement à celui qui ne fait dès lors plus parti du monde des vivants. Des gestes qui permettent justement de reconfigurer la place de chacun dans l'ordre des mondes : la ritualité permet ainsi de réaffirmer les frontières nécessaires entre le monde des vivants et le monde des morts. En se réunissant autour de pratiques, de restrictions et de codes qui forment une trame rituelle funéraire, les vivants s'apaisent (Thomas, 1985) en se détachant d'une forme d'existence maintenant dépassée d'un proche disparu.

Du rapport philosophique de l'humain moderne à la mort, de sa capacité à représenter, à complexifier, et à sublimer sa relation avec les défunts, et enfin du combat politique envisagé par le prisme de l'étude de corps morts « reflets » des inégalités sociales et économiques vécues et de conditions de vie et de mort effroyables, émane l'intérêt de porter un regard – qu'il soit anthropologique ou artistique – à la physicalité, c'est-à-dire à l'expression des perceptions visuelles et tactiles qui se rapportent à l'expérience de la proximité, engagée entre les vivants et les morts durant les cérémonies et les toilettes mortuaires. En ce sens, l'exposition *Mes mains s'en souviennent* d'Amélie Jouve ne rend pas seulement compte du traitement et des soins apportés au défunts, mais s'applique plus largement à définir le rapport que les humains entretiennent entre eux et à représenter les modalités, les impacts, mais également les limites qui caractérisent les relations maintenues entre deux modes d'existence dans un même ordre social.

Bibliographie

- Anstett E., 2013, « *Des cadavres en masse. Sociétés et sciences sociales face à l'impensé* », *Techniques et Culture* (60), 126-143.
- Baptandier B. (dir.), 2001, *De la malemort en quelques pays d'Asie*, Hommes et Sociétés, Éditions Karthala.
- Bernard É. & Briand A., 2018, « *Quand les fantômes (d)énoncent l'Histoire...* », Blog de la revue Terrain (22 octobre 2018).
- Butler J., 2004, *Precarious Life : the powers of mourning and violence*, Londres-New York : Verso.
- De León J., 2015, *The Land of Open Graves : Living and Dying on the Migrant Trail*, University of California Press.
- Foucault M., 2001 (1974), « *La naissance de la médecine sociale* », *Dits et écrits* (t.III/196), Paris Gallimard, 207-228.
- Gell A., 1998, *Art and Agency : An Anthropological Theory*, Oxford : Clarendon.
- Hertz R., 1905-1906, « *Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort* », *L'Année Sociologique*, 48-137.
- Parry J., 1994, *Death in Banaras*, Cambridge University Press.
- Ritainé É., 2015, « *Quand les morts de Lampedusa entrent en politique : damnatio memoriae* », *Cultures & Conflits* (99/100), 117-140.
- Saindon M., 2000, *Cérémonies funéraires et post-funéraires en Inde. La tradition derrière les rites*, L'Harmattan : Les Presses de L'université de Laval.
- Thomas L-V., 1980, *Le cadavre : de la biologie à l'anthropologie*, Éditions Complexe.
- Thomas L-V., 1985, *Rite de mort pour la paix des vivants*, Fayard.
- Vernant J-P., 1982, « *Introduction* », in. Gnoli G. & Vernant J-P. (dirs.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Maison des Sciences de l'Homme, Paris & Cambridge University Press, 5-15.



Saint François au crâne
Inscrit au titre objet en 1993
XVIII^e siècle
Eglise Saint Nicolas de Castifao
© CCRPMC

“Mes mains s’en souviennent”

Honorer, conserver, témoigner : quels gestes contre l’oubli ?

Amélie Jouve
Artiste-plasticienne

Lauréate de la résidence d’artiste 2020-2021 Art & conservation

L’exposition *Mes mains s’en souviennent*, créée au sein et en collaboration avec le CCRMPC, est un espace de rencontre entre création contemporaine et discipline de conservation-restauration. Elle cherche, en croisant les regards, à mettre en perspective les problématiques de conservation du patrimoine et la pratique du rite funéraire.

L’attention et le soin portés à ce qui est en train de disparaître est le centre névralgique de l’exposition. Gestes protocolaires ou sensibles, gestes mortuaires ou gestes de restauration, ils ont en commun la responsabilité d’accompagnement vers un état nouveau.

Deux histoires se tissent, se rejoignent et résonnent à travers les œuvres. D’un côté, le devenir d’un patrimoine culturel et liturgique dont la richesse et l’étendue n’échappent pas à l’érosion du temps. D’un autre côté, le récit de fiction de la pièce de théâtre *Cendres sur les mains* de Laurent Gaudé, dont l’intrigue tourne autour d’un charnier, de deux Fossoyeurs et d’une rescapée.

Dans chacun de ces parcours se pose la question de la mémoire. Celle que l’on constitue, que l’on défend pour la transmettre aux générations futures. Pour préserver un témoignage de ce qui n’a pas survécu au temps, à l’oubli ou à la destruction. Dans chacun de ces parcours interviennent des “rescapés” qui porteront le rôle de témoin. D’un côté, le christ de Santa-Reparata-di-Balagna, sculpture de procession génoise, restauré en parallèle de la résidence artistique et remis en lumière dans l’exposition. D’un autre côté, le personnage de la Rescapée de l’œuvre littéraire de Laurent Gaudé qui, par le toucher, apprend par cœur les corps meurtris par la guerre pour rendre possible leur commémoration. Tous deux garantissent la continuité du souvenir. L’intention de l’exposition, au-delà de générer une réflexion sur les enjeux de conservation et de transmission, est de proposer une expérience singulière au visiteur en plaçant entre ses mains la responsabilité du devenir d’une œuvre. Ce dernier est invité à prendre position en jouant ou non, des gestes de soin funéraire, influençant ainsi la perte ou la conservation des sculptures mises à disposition.

Origine de l'exposition

Dans le cadre de la résidence Art & conservation, j'ai proposé au CCRPMC de travailler à partir d'une pièce de théâtre contemporaine, *Cendres sur les mains*, écrite en 2002 par Laurent Gaudé. Mon intention était de transposer la poésie et les problématiques soulevées par ce texte dans une installation sculpturale. Grâce à la résidence, les perspectives de ce projet se sont élargies à la rencontre de l'univers du patrimoine et de ses enjeux. L'exposition "Mes mains s'en souviennent" est ainsi née du croisement de la fiction et de la discipline de conservation-restauration.

Cendres sur les mains - Laurent Gaudé

Le récit de cette pièce de théâtre prend place dans un pays dévasté par la guerre où deux hommes sont chargés de brûler des corps. La cendre les étouffe et ils pâtissent de leurs conditions de travail. Des tentatives de négociation avec les commanditaires du massacre pour remplacer le feu par la chaux échouent et leur état de santé se dégrade. Une femme, laissée pour morte, se relève et vient perturber leur quotidien. Ils la recueillent, mais elle ne parle pas. Elle ne s'intéresse qu'aux défunts auxquels elle s'adresse et dont elle caresse les corps meurtris. Avec ses mains, elle cherche à les apprendre par cœur, à mémoriser ceux qui sont voués à l'oubli. Elle ne semble pas atteinte par l'atmosphère viciée du bûcher qui pourtant ronge les Fossoyeurs.

Peu à peu, ces derniers commencent à prendre conscience de leur responsabilité dans le massacre. Ils vont jusqu'à considérer la maladie qui les tue comme un châtiement, comme si la cendre qu'ils ont sur les mains marquait la culpabilité de leur collaboration. Malgré leurs tentatives de se laver avec du savon, leur état de santé empire et les précipite vers la mort. Dans leur agonie, ils demandent à la Rescapée de se pencher sur eux, de leur parler et de les accompagner dans la mort avec le même soin que pour les défunts de la fosse. Cependant, elle leur refuse ses attentions funéraires et part sur les routes pour témoigner auprès des siens des corps qu'elle a mémorisés en les tenant dans ses bras.

Ce récit m'a intéressée à plusieurs niveaux.

Dans un premier temps, le rôle de la Rescapée et son engagement auprès des défunts m'ont semblé faire écho au devoir de mémoire. Le regard qu'elle porte sur les cadavres de la fosse est un regard de considération et les gestes qu'elle pose sur eux ont une valeur rituelle.

Dans un deuxième temps, l'évolution des deux hommes dans leur prise de conscience fait émerger la question de la culpabilité de la disparition. Cette responsabilité qu'ils portent les condamne aux yeux de la Rescapée qui leur refuse la compassion dans leur agonie. La tension entre ce qui souille et ce qui lave, ce qui condamne et ce qui sauve, est mise en exergue à travers les matériaux de la cendre qui colle à la peau des deux hommes et du savon avec lequel ils cherchent à se purifier.

Le désir de transmission, le soin prodigué sur des gisants et l'importance des postures et partis-pris face à la mort sont des problématiques partagées avec la pratique de conservation-restauration du patrimoine. Toute mémoire nécessite un choix et inévitablement un sacrifice. Choisir ce qu'il faut protéger de l'usure du temps, choisir ce qui va être transmis aux générations futures. Choisir enfin les protocoles de restauration les plus adaptés pour conserver l'intégrité de l'œuvre et de son histoire. Ainsi, même au sein du patrimoine, il y a des rescapés et des oubliés.

Être rescapé : la responsabilité du témoignage

Le statut de rescapé est particulier dans la mesure où il sous-entend une grande responsabilité. Être "vivant parmi les morts", c'est porter un devoir de représentation par le témoignage. Il y a ceux qui disparaissent et ceux qui restent.

Malgré son effroi et son désarroi face à l'horreur sous ses yeux, la Rescapée du texte de Laurent Gaudé se penche sur les cadavres, les touche, les rhabille, les rassure, s'en souvient. A travers ces attentions qu'elle leur porte, elle cherche à maintenir le contact et prodiguer une forme de rite funéraire, pour "qu'ils ne disparaissent pas", du moins pas totalement. Tout au long de la pièce, elle s'oublie et consacre sa mémoire à leur souvenir qu'elle rapportera aux autres survivants. Dans la pièce, la Rescapée est muette face aux Fossoyeurs. Elle ne s'adresse qu'aux défunts. Dans l'espace d'exposition, j'ai voulu lui donner la parole et faire exister ses répliques par le son. Cela a donné lieu à un travail sonore avec la comédienne et metteuse en scène Lauriane Goyet qui a interprété ce rôle. La présence de cette voix diffusée dans l'espace amène également à regarder les œuvres sous un prisme différent, à travers le point de vue du personnage féminin de *Cendre sur les mains*. Ce témoignage audio est mis en parallèle

avec une série photographique composée de 61 prises de vue de sculptures abîmées appartenant au patrimoine local de la région de Balagne.

Cette série se présente comme un état des lieux documentaire de l'usure de certains objets patrimoniaux, mais cherche surtout à mettre en lumière un regard porté sur ces corps en ruine. Le regard du restaurateur qui constate l'état des œuvres est mis en écho avec le regard que la Rescapée porte sur les gisants de la fosse. L'accumulation des images cherche à évoquer le charnier.



«Qu'ils ne disparaissent pas» (extrait)
Série de photographies, dimension variable
Amélie Jouve, 2020

Parmi toutes ces œuvres patrimoniales représentées, au moins une échappera au délabrement : le christ articulé de la commune de Santa-Reparata-di-Balagna. Cette sculpture de procession datant du XVIII^e siècle, rattachée aux ateliers du maître génois Maragliano, est aujourd'hui encore utilisée à des fins rituelles pour le Vendredi Saint. Afin qu'il puisse continuer à exercer son rôle commémoratif et garder toute l'effectivité de sa puissance esthétique, le christ de Santa-Reparata a été accueilli en restauration par le CCRPMC, en parallèle de la résidence Art et Conservation. A ce titre, cette œuvre peut être considérée comme une rescapée patrimoniale.

La restauratrice Anaïs Lechat a, comme le personnage de la Rescapée, porté la responsabilité de la transmission de ce gisant en bois. Ses choix et ses gestes sont venus remettre en lumière ce que l'usure ou le temps rendait illisible.

Le soin : laver le gisant

Laver, reconstituer, fermer les plaies, ajuster les teintes... toutes les étapes du travail de restauration et les gestes portés sur la sculpture m'ont évoqué la toilette mortuaire. De cette analogie est née la vidéo *mes mains s'en souviennent*. A partir d'une observation documentaire du travail de Mme Lechat, l'intention de cette œuvre audiovisuelle est de mettre en perspective la pratique de restauration et la pratique de soin funéraire.



Images extraites de la vidéo *Mes mains s'en souviennent*
Amélie Jouve, 2020

Soigner l'apparence du défunt pour son voyage vers l'au-delà est une forme de respect, un moyen de lui garantir une dignité, même dans la mort. Dans la pièce de Laurent Gaudé, la Rescapée cherche, par sa tendresse obsessionnelle, à redonner une posture décente aux cadavres, elle leur parle pour les accompagner dans leur passage, elle témoigne d'eux auprès des survivants pour rendre possible la commémoration.

Ce rite symbolique du passage, elle décide de ne pas l'accorder aux Fossoyeurs. En effet, à la fin de la pièce, quand les deux hommes à l'agonie demandent à la Rescapée de se pencher sur eux, de les rassurer comme les autres morts de la fosse, cette dernière les ignore. Ce qu'elle refuse, c'est de les considérer au même titre que les siens, elle refuse de leur accorder la rédemption et le réconfort qu'ils demandent. Elle les laisse seuls, raidis dans la mort, les yeux ouverts. Laisser un mort sans sépulture est, dans certaines cultures, un acte punitif fort. Parfois même considéré comme l'ultime punition, pire que la mort elle-même. Dans la plupart des croyances, si le rite de passage vers l'au-delà n'a pas eu lieu, le défunt est condamné à errer entre le monde des vivants et celui des morts sans jamais trouver la paix. C'est dans cet espace transitoire que la Rescapée laisse les deux mourants. Plus vraiment ici, pas encore tout à fait disparus.



«Fermer les yeux. Du bout des doigts.»
Sculptures en faïence et savon, 32x19x17cm
Amélie Jouve, 2020

Les sculptures en savon, représentant deux visages masculins figés dans l'instant de leur décès, expriment cet état précaire, incertain, du devenir du corps et du souvenir. Par les matériaux, les formes et l'interaction proposée, l'installation cherche à mettre l'expérience tactile et ses conséquences au cœur d'une réflexion sur nos rôle et responsabilité face aux défunts, mais aussi face aux œuvres. Tout au long de la pièce de Laurent Gaudé, les deux Fossoyeurs tentent de laver la cendre qui les salit et corrode

leur peau. Mais le savon ne les soulage pas car c'est la culpabilité, dont ils prennent conscience, qui les consume. La souillure de la cendre qu'ils ont sur les mains est avant tout la marque symbolique de leur collaboration au massacre. Cette tension entre ce qui salit et ce qui lave, entre ce qui condamne et ce qui sauve, m'a incité à placer la cendre et le savon au centre de la recherche plastique. Les matériaux utilisés dans le processus créatif sont, pour moi, des éléments déterminants et participent au sens général de l'oeuvre. L'ambition première était donc de fabriquer du savon à partir de cendre, afin de transformer ce qui tache en ce qui nettoie.



Crânes surmodelés trouvés sur le site de Tell Aswad, Syrie



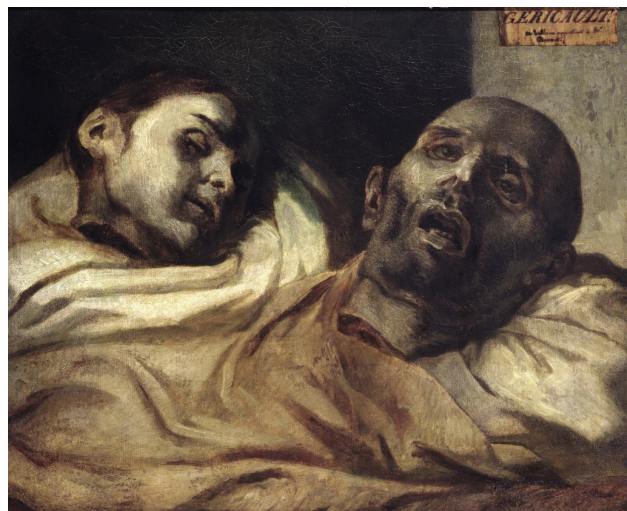
Expériences de lixivation de cendres pour saponification
Photo d'atelier, Oudon, 2020

Cette matière, le savon, devenant la chair des personnages, est également ce qui se dissout au contact de l'eau purificatrice. En effet, face à ces œuvres, les visiteurs ont la possibilité, non seulement de les toucher mais également de rejouer les gestes de la toilette funéraire en lavant les têtes avec de l'eau mise à disposition. Ainsi, la potentielle disparition des Fossoyeurs est entre leurs mains. Parce que les gestes de création sont également significatifs à mes yeux, j'ai utilisé une technique de sur-modelage pour réaliser ces visages. Ce procédé, qui consiste à recouvrir un crâne d'une matière pour recomposer une figure, fut utilisé comme pratique funéraire au Proche-Orient à la fin du néolithique.

Dans cette optique, après avoir réalisé des crânes anatomiques en faïence, je suis venue composer dessus, avec la matière saponifiée, les traits et expressions des Fossoyeurs.



Façonnage des sculptures en savons par modelage sur les crânes en faïence.
Photo d'atelier, CCRPMC Calvi, 2020



Têtes de suppliciés
Peinture à l'huile sur toile.
Théodore Guéricault, 1820

Ainsi, par les mains des visiteurs, le savon fond peu à peu, les visages s'effacent et laissent émerger le crâne en faïence sous-jacent. La décomposition progressive de la chair vient donc mettre en évidence l'objet symbolique d'un devenir commun, telle une vanité dévoilée par le visiteur lui-même. A la manière des "Têtes de suppliciés" de Géricault, ces sculptures sont présentées dans des drapés.

Réalisés en faïence émaillée, ils sont à la fois l'évocation du linceul et une référence à l'hygiénisme de la salle de bains avec cet émail blanc. L'eau et le savon sont recueillis dans les plis comme dans un lavabo.

LE CONTACT - ENTRE USAGE ET USURE

Le contact tactile avec les oeuvres est ce qui les rend à la fois vivantes et périssables. Le christ articulé de Santa-Reparata-di-Balagna est lui-même une oeuvre soumise au contact physique. Encore largement pratiquées en Corse, les processions sont la mise en scène de la Passion et de la mort du Christ. A cette occasion, les christes de procession sont manipulés, touchés, embrassés, des prières leur sont adressées. Mon intention de proposer une oeuvre éphémère, qui se détruit au gré des passages, dans un centre de conservation, est d'impliquer le visiteur autant comme témoin que comme acteur. Alors que la politique muséale est quasi systématiquement basée sur l'interdiction du contact avec les oeuvres, mon intérêt est de proposer une relation différente par la possibilité d'une proximité. Une intimité se tisse alors avec les sculptures car le visiteur fait partie de leur histoire. Il a le pouvoir de déterminer leur devenir et de provoquer leur érosion. Par cette invitation au toucher, il se retrouve à la place de la Rescapée qui caresse les corps voués à l'oubli. Il réactive ainsi l'idée du geste funéraire comme étape du deuil et premier pas dans l'acceptation de la perte. Mais ce contact renvoie également à toute la problématique de la conservation des objets d'art. Des sculptures manipulées, comme le christ lors des processions ou les sculptures de l'exposition, sont des oeuvres dont l'usage provoque l'usure. Quand on ne peut pas préserver simultanément l'intégrité de l'objet et sa fonction intrinsèque, quelle posture adopter ?

CONTRER L'OUBLI

Pour conclure, cette exposition, par le croisement des regards et des pratiques, propose une réflexion sur les gestes de mémoire. Restauratrice et Rescapée se rejoignent dans leur rôle de transmission, l'hygiénisme du soin se confronte à la souillure du temps et de la mort et le visiteur est lui-même amené à prendre position. Valoriser l'héritage du passé, conserver l'usage au présent, transmettre aux générations futures : la sauvegarde du patrimoine et la pratique funéraire ont en commun le souci de ce qui nous précède et de ce qui nous survivra. Par les protocoles ou les rites, c'est de l'oubli que l'on cherche à (se) protéger, car, pire que la mort, il est l'irréversible anéantissement de l'existence.

