

LA DAME AU CHAPEAU. LA PHOTOGRAPHIE DES FEMMES MORTES EN FRANCE À L'ÉPOQUE DE BERTILLON

Bruno Bertherat

C.N.R.S. Editions | « Corps »

2013/1 N° 11 | pages 97 à 106

ISSN 1954-1228

ISBN 9782271076878

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-corps-2013-1-page-97.htm>

Pour citer cet article :

Bruno Bertherat, « La dame au chapeau. La photographie des femmes mortes en France à l'époque de Bertillon », *Corps* 2013/1 (N° 11), p. 97-106.
DOI 10.3917/corp1.011.0097

Distribution électronique Cairn.info pour C.N.R.S. Editions.

© C.N.R.S. Editions. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

La dame au chapeau

La photographie des femmes mortes en France à l'époque de Bertillon

Bruno BERTHERAT

À la fin du XIX^e siècle, la Morgue de Paris¹ photographie les cadavres inconnus et les représente parfois avec leur couvre-chef posé sur la tête: il s'agit d'hommes, mais aussi de femmes. Cette pratique correspond à un archétype social et culturel. Plus encore que pour un homme, le fait pour une femme de porter un chapeau, dès lors qu'elle est en public, fait partie des conventions sociales, mais aussi des conventions artistiques, qu'il s'agisse de la peinture ou de la photographie: «Femme» ou «dame au chapeau» est un titre récurrent dans la production iconographique. À l'instar de l'étoffe, le chapeau est un attribut essentiel de l'identité féminine (Perrot, 1981; Le Maux, 2000). Quant au portrait funéraire, c'est un prolongement du portrait vivant. La photographie des femmes mortes permet de poser ainsi la question de la norme dans les représentations iconographiques au sens large. Pourquoi photographier une femme morte avec son chapeau? Être ou ne pas être en chapeau, telle est la question posée ici.

À l'époque où officie Alphonse Bertillon, initiateur d'une méthode rationnelle d'identification des prévenus et premier chef de l'Identité judiciaire de la Préfecture de police de Paris, c'est-à-dire pendant les années 1880-1914, la photographie n'est plus un objet de curiosité, mais un outil que beaucoup s'approprient (Bajac, 2010; Piazza, 2011). Depuis peu, la photographie des cadavres est pratiquée dans les procédures médico-judiciaires. Il y a donc une grande variété de photographies (en noir et blanc) représentant des femmes mortes². La réponse à la question initiale consiste à établir une déclinaison de pratiques photographiques à l'époque de Bertillon, dont cet article dressera une première ébauche. Il s'agit de mettre en évidence le caractère variable et donc dynamique de la notion de modèle. Ce qui revient à poser la question des frontières entre l'art, les procédures d'identification et le processus d'enquête-expertise en matière de crime. Ces rapprochements font apparaître tantôt des similitudes troublantes, tantôt des oppositions radicales.

Le modèle de la photographie funéraire

La photographie funéraire s'inscrit dans la lointaine tradition des portraits funéraires et apparaît peu de temps après l'invention de la photographie. Sa fonction est de garder une trace de l'être aimé au-delà de la mort, le « dernier portrait », et de valoriser son souvenir, malgré la mort : c'est la « belle mort » (Héran et Bolloch, 2002 ; Ariès, 1977 ; Vovelle, 1983).

La pratique de la photographie funéraire concerne d'abord les classes supérieures, voire les classes moyennes, et apparaît comme une pratique culturelle propre au monde urbain. Toutefois, elle se banalise au tournant du siècle (Bolloch, 2002 : 114-121). Des photographes ambulants sillonnent de longue date les campagnes. Des photographes amateurs font également des portraits funéraires, comme Léon Aymonier, pharmacien au village savoyard du Châtelard (Guichon, Léonard, Vayssière, 1981). Toutefois, on peut penser que le statut joue un rôle non négligeable. La mort d'une épouse est un moment de rupture, notamment économique. Dans ces conditions, a-t-on vraiment le temps et les moyens de payer un photographe ? Les catalogues montrent une surreprésentation des classes supérieures et valorisent plutôt le portrait du grand homme. Il y a aussi des portraits de femmes célèbres (Marceline Desbordes-Valmore) ou d'épouses de grands hommes (Adèle Hugo). Par ailleurs, il faut souligner l'importance de la photographie funéraire des enfants et en particulier des petits enfants, filles ou garçons (Morel, 2001). La photographie funéraire

s'impose sans doute plus fortement aux familles que celles-ci ne disposent parfois pas de photos de leur enfant vivant. Le portrait funéraire est une pratique lucrative pour les photographes professionnels, comme en témoignent Disdéri et Nadar (Disdéri, 1855 : 25-26 ; Nadar, 1994 [vers 1900] : 181-191). Et on peut supposer que, compte tenu de leur notoriété, ces deux photographes n'étaient accessibles qu'aux classes supérieures. Finalement, les photographes répondent à une forte demande, qu'ils contribuent sans doute à amplifier par leur art : dans les albums de famille comme dans les vitrines des photographes, les derniers portraits ont leur place, aux côtés de ceux des vivants. Ils correspondent à la culture du temps.

La photographie doit intégrer les codes funéraires (Bolloch, 2002). Les mortes (comme les morts) sont présentées habillées, allongées sur leur lit, et doivent avoir l'apparence qu'elles avaient de leur vivant. La toilette et l'habillage sont effectués traditionnellement par les femmes de la communauté, par les concierges parfois dans les villes (Van Gennep, 1998 [1937-1992] : 608-609). Disdéri écrit que ses collaborateurs et lui-même avaient l'habitude d'habiller les morts, mais il semble désigner uniquement des hommes. Quant à l'embaulement, dont la pratique connaît un succès croissant dans les villes, c'est une activité masculine³. Une certitude : les photographes se réservent les manipulations qui relèvent de leur métier, car la prise de vue nécessite une mise en scène

qui passe notamment par le choix des sources de lumière.

L'image photographique confirme dès lors la mise en scène sociale de l'exposition funéraire. Les photographies sont souvent prises de trois-quarts ou de profil. Les défuntes sont généralement représentées allongées les mains croisées sur le ventre, tenant un crucifix, la tête posée sur un oreiller. La plupart portent un bonnet. Rares sont les femmes aux cheveux dénoués. Se maintient donc au-delà de la mort le port du couvre-chef, même si celui-ci n'a pas forcément la même forme ni la même fonction que les chapeaux utilisés dans l'espace public (on pense aux coiffes des paysannes et aux chapeaux des femmes de la ville): le bonnet peut tout à la fois symboliser l'intimité du foyer et servir à maintenir la mâchoire de la morte (Héran, 2002: 42). Les hommes, quant à eux, ne portent pas, sauf exception, de couvre-chef. La mise en scène cherche à donner l'image du repos. Certaines femmes ont les yeux ouverts (l'ouverture des yeux peut être faite par les photographes eux-mêmes). La présence des fleurs est associée aux jeunes filles, aux petites filles (et aux enfants en général): les fleurs signifient pureté, innocence (Morel, 2001; Bertrand, 2011: 139-155). Enfin, les photographies représentent parfois un proche aux côtés de la défunte⁴. Elles attestent de manière spectaculaire la volonté des vivants de montrer leur attachement à la défunte, de l'avoir auprès d'eux pour toujours, comme si la vie débordait sur la mort.

Pourtant, la photographie funéraire ne plaît guère aux photographes et semble

dévolue aux employés nouvellement recrutés (Bolloch, 2002: 116-117). Il faut éventuellement manipuler des cadavres et tenir compte de la thanatomorphose: le corps doit être photographié sans les signes de l'agonie et sans ceux de la décomposition. Ces contraintes physiques ressemblent à celles qui pèsent sur le moulage du masque funéraire. À la différence du photographe, le peintre peut finir son œuvre après la disparition du corps. Il est vrai aussi que les photographies peuvent être retouchées dans l'atelier du photographe. Par rapport à la peinture, la gamme des effets semble plus réduite. On peut se demander également si les mises en scène des femmes mortes sont aussi élaborées que celle des grands hommes. À notre connaissance, il n'y a pas d'équivalent féminin au portrait funéraire de Victor Hugo (1885) réalisé par Nadar. Le portrait de Thérèse de Lisieux (1897), mis en scène et retravaillé pour être distribué sous forme d'images pieuses, est une exception notable. En outre, l'érotisme latent de certains portraits peints est absent (Bronfen, 1992).

Il faudrait pour finir s'interroger sur la réception de ces portraits funéraires par les critiques d'art et les familles. Voués à demeurer dans le cercle familial, à l'exception éventuelle de ceux des grands personnages (qui sont parfois diffusés par la presse sous la forme de gravures surtout), les derniers portraits sont les premiers jalons de ce lien d'amour des vivants avec leurs morts. Dans ses intentions comme dans ses réalisations, la photographie d'identification renvoie à un autre monde, non sans ambiguïtés.

Le détournement du modèle : la photographie d'identification

La photographie des personnes inconnues a pour but de les faire identifier. Elle est ici l'une des formes du contrôle social et apparaît comme une variante de la photographie d'identité judiciaire appliquée aux prévenus⁵. Ce type de photographies est ambivalent : le processus d'uniformisation doit en effet compter avec des formes de mise en scène sociale (Phéline, 1985 ; Bertherat, 2002 : 187-196 et Bertherat, 2011 ; Berlière, Fournié, 2011).

L'uniformisation est mise en place dès le début des années 1880, c'est-à-dire avant que Bertillon ne s'intéresse à la Morgue. Elle est facilitée par la main mise des autorités sur les cadavres. Ce sont les photographes de la Préfecture de police qui opèrent : ceux-là même qui photographient les prévenus à la Préfecture. C'est à la Morgue, dans une des cours, que sont effectuées les prises de vue. La manipulation des corps, y compris ceux des femmes, est effectuée par le personnel, masculin, de la Morgue. Les corps sont allongés sur une table dont la partie supérieure est redressée. Le cadrage s'effectue au niveau de la tête et de la partie supérieure du buste : les photographies sont prises de profil et de face, voire de trois-quarts, le visage bien dégagé⁶. Le traitement photographique est le même pour tous, comme pour les photographies des prévenus. Les effets de lumière de la chambre funéraire sont proscrits. Le fond est uniforme. Les

corps sont exposés peu après dans une vitrine à l'intérieur du bâtiment avec le même type d'éclairage (naturel et zénithal) et sur un support équivalent à celui qui a servi à la prise de la photographie. Si la pratique de l'exposition publique des corps remonte à l'Ancien Régime, ce n'est que depuis le début du XIX^e siècle qu'elle se déroule dans une vitrine. Il y a donc une similitude des dispositifs d'exposition et de ceux, plus récents, de la photographie. Les photographies sont en quelque sorte des petites vitrines de papier, qui sont affichées également à l'entrée de la Morgue, utilisées parfois par les policiers dans le cadre de leur enquête, voire reproduites (rarement) dans la presse. La publicité s'oppose ici au caractère intimiste de la photographie funéraire.

Toutefois, les photographies de la Morgue obéissent à une sorte de mise en scène sociale à l'instar de la photographie funéraire. On sait que certains cadavres de la Morgue sont photographiés avec leur couvre-chef sur la tête, ce qui n'est pas *a priori* le cas des détenus. On distingue parfois leurs vêtements (souvent posés sur le buste). Le dispositif est le même dans la salle d'exposition, à cette différence près que le cadavre peut être vu dans sa totalité. C'est depuis un arrêté de 1877 que les cadavres doivent être exposés si possible habillés ou recouverts de leurs habits et coiffés de leur chapeau. Les cadavres n'ont pas tous un chapeau

(la majorité d'entre eux ont été trouvés dans la Seine). Sont donc photographiées et exposées aussi des femmes tête nue, les cheveux parfois dénoués. Par ailleurs, tous les individus qui portaient un couvre-chef ne sont pas forcément photographiés avec celui-ci. On ignore les raisons de ce choix. En tout cas, la photographie avec couvre-chef semble plus fréquente pour les femmes. Les chapeaux ne sont pas considérés ici comme des subterfuges, comme ce peut être le cas pour le monde des prévenus, mais comme des signes permettant d'identifier les personnes, à l'instar des vêtements. Le personnel de la Morgue tente donc de restituer l'image sociale que celles-ci donnaient aux autres au moment où la mort les a saisies. Autrement dit, si l'on se limite au visage, ces photographies d'identification de cadavres se rapprochent plus des portraits photographiques *ante mortem* que des photographies funéraires. Les chapeaux des femmes sont ceux qu'elles portaient dans l'espace public ; ils n'auraient sans doute pas convenu dans une mise en scène funéraire. On peut ainsi voir, dans les registres des années 1880 surtout, des femmes avec des chapeaux à fleurs, à plumes, à voilette⁷. Cette mise en scène a pu prendre les années précédentes des proportions exceptionnelles. C'est ainsi que le cadavre de la petite Jeanne Moyaux, déposé à la Morgue le 5 février 1877, est photographié assis et revêtu de ses habits (mais elle n'a pas de couvre-chef sur la tête). Deux portraits réalisés du vivant de la petite fille rendent la comparaison encore plus troublante⁸.

La reprise en main du service photo-

graphique au sein de l'Identité judiciaire par Bertillon en 1888 modifie-t-elle ces pratiques ? Bertillon veut appliquer les normes photographiques des prévenus aux cadavres, imposant la prise de vue selon les normes du « portrait signalétique ». Ainsi, il veille à ce que les oreilles des cadavres soient dégagées : le billot en bois sur lequel repose la tête est remplacé par une tige avec appui-tête⁹. Ces mesures sont complémentaires de l'application du signallement anthropométrique. Elles coïncident avec la disparition progressive de la photographie des cadavres avec leur couvre-chef, ainsi que le montre la consultation régulière des registres des années 1890-1900.

Une autre exigence brouille les frontières entre la photographie funéraire et la photographie d'identité judiciaire, c'est celle de l'apparence de vie qui permet ici de faciliter l'identification. En 1903, Bertillon prône l'injection dans les yeux des cadavres d'un liquide qui les maintient ouverts et leur rend tout leur éclat. Il propose même de rajouter du carmin sur les lèvres pour accentuer l'impression de vie. Cette injonction semble avoir été suivie d'effet, puisque la proportion des visages aux yeux ouverts semble augmenter. Certains yeux ont même gardé tout leur éclat. Quelques photographies paraissent encore plus vivantes que les photographies funéraires, comme si la vie avait été figée net. La mort reste néanmoins omniprésente. Les visages ne sont pas maquillés, arrangés, comme dans les mises en scène funéraires, et apparaissent bien souvent comme le double horrible de la

photographie funéraire ou de la photographie d'identité des vivants. Finalement, malgré des similitudes troublantes dans ce jeu sur le souvenir et l'identité, la photographie d'identification s'écarte

du modèle funéraire. C'est une rupture plus radicale encore qui se dessine avec le dernier mode de représentation des cadavres féminins: la photographie médico-judiciaire.

Le modèle inversé : la photographie médico-judiciaire

La photographie médico-judiciaire (Reiss, 1903; Menenteau, 2009: 180-189)¹⁰ prend le contrepied de la photographie funéraire, voire de la photographie d'identification. Elle se développe surtout à Paris à partir de la fin du siècle, même si un médecin soulignait dès 1870 son utilité (Vernois, 1870: 12-15), et présente deux caractéristiques: la focalisation sur l'anatomie cadavérique et l'ambivalence de ses usages.

C'est une mort sans artifice que révèle la photographie médico-judiciaire. Celle-ci n'essaie pas de représenter le vivant tel qu'il fut, mais le cadavre tel qu'il est: telle est son objectivité. Elle s'inscrit dans une procédure judiciaire le plus souvent criminelle et sert de «témoin irrécusable» (Brouardel, 1898: 282) à l'enquêteur et à l'expert, au médecin légiste en particulier (Farcy, Kalifa, Luc, 2007; Chauvaud, 2000). Chronologiquement, on peut distinguer les photographies de scène de crime (ou de l'endroit où a été découvert du corps) et celles réalisées sur le corps dénudé au moment de l'autopsie. Elles sont effectuées à Paris par le personnel du service photographique de la Préfecture de police et, pour les secondes, sous la direction de Paul Brouardel, profes-

seur de la médecine légale à la Faculté, directeur de la Morgue jusqu'à sa mort en 1906, qui est aussi le grand expert parisien de cette période (Brouardel, Ogier, 1891: 79-81). Leur technique est améliorée au tout début du xx^e siècle par Bertillon qui met au point un appareil dit «plongeur» et le système de la «photographie métrique» (Comar, 2010; Castro, 2011). Le cadavre se trouve alors au centre d'un espace mesurable avec précision. Ces principes seront appliqués au cadavre déposé dans le lieu où il doit être examiné par l'expert.

Les pratiques médicales incitent au dénudement du cadavre (au nom de la science ou de la justice) que ce soit à l'hôpital, dans les amphithéâtres ou dans les morgues, dont celle de Paris dévolue aux expertises médico-légales. L'autopsie (judiciaire) est la technique propre au médecin légiste, où s'exprime son savoir et pour laquelle il a été requis: il s'agit de déterminer les causes de la mort, sa date et éventuellement donner des indices sur l'identité du cadavre. Pour cela, l'expert devra examiner et ouvrir le corps, selon les principes de la médecine anatomo-clinique qui structure la formation médicale au xix^e siècle (Chauvaud,

2000; Bertherat, 2002: 453-660). Ce sont ces indices, entre autres l'impact des balles, la configuration des plaies et leur profondeur, que les photographies (du corps en entier et/ou d'une partie de celui-ci) montrent avec précision. Certaines photographies sont même prises après l'autopsie: elles peuvent concerner une portion du corps, un organe sur lesquels figure la trace sanglante de la mort. L'infra-invisible même ne leur échappe plus: la photographie microscopique apparaît à cette époque au sein du laboratoire de toxicologie de la Préfecture de police (Brouardel, Ogier, 1891: 81-85). À partir du début du xx^e siècle, des radiographies sont même possibles. Brouardel affirme qu'«il est peu de dossiers où maintenant ne figurent quelques épreuves photographiques représentant les lésions du cadavre» (Brouardel, 1898: 282), ce qui reste à vérifier. La pratique semble en tout cas plus rare en province (Menenteau, 2009: 181), à l'exception sans doute de Lyon, l'autre capitale de la médecine légale. Toutes ces photographies présentent en tout cas une unité: les cadavres féminins et les cadavres masculins y sont traités de manière égale et objective. Tel n'est pas forcément le cas si l'on considère leurs usages.

Ces images font partie d'abord du rituel judiciaire qui culmine aux assises où se joue le sort de l'accusé(e). Brouardel s'en montre un partisan résolu, contre les dessins, jugés trop artistiques, et les pièces à conviction (on trouve notamment des pièces anatomiques), parfois horribles et même nauséabondes (Brouardel, 1898: 281-282; Chauvaud,

2010a: 48-58). L'objectivité glacée de ces photographies n'en est pas moins instrumentalisée par l'accusation pour influencer le jury. Présentées à celui-ci, ces photographies lui rappellent brutalement et froidement les circonstances du crime, évoquées par ailleurs par le président et l'accusation dans un style théâtral, et font voler en éclats le dispositif rassurant de la photographie funéraire auquel il était peut-être habitué. Nadar a évoqué le rôle négatif que pouvait avoir ce genre de photographies à propos d'une affaire criminelle survenue en 1882 (Nadar, 1994 [vers 1900]: 86-90): la divulgation de la photographie de la victime (masculine) aurait provoqué la vindicte populaire contre les accusés. Et il pointe le rôle de la presse: un journal se serait procuré cette photographie et l'aurait laissé voir dans ses bureaux, sans la publier pour autant. La figure de cire de la victime apparaît néanmoins au musée Grévin qui reconstitue pour l'occasion les lieux où le corps a été trouvé. Car les photographies médico-judiciaires débordent le processus judiciaire et le cercle limité de ceux qui ont pu voir les images à cette occasion. À partir de la fin du siècle, elles sont en nombre croissant dans les manuels et les revues de médecine légale (Chauvaud, 2010b).

Des reproductions ont pu également paraître dans la presse à grand tirage, comme les gravures des trois victimes féminines égorgées par Pranzini en 1887, qui s'inspirent très fidèlement des photographies prises à la Morgue¹¹. Elles ne représentent qu'une petite partie de l'iconographie du fait divers qui envahit

la presse, mais aussi des affiches faisant la promotion des romans criminels. Sous couvert de réalisme, la multiplication des corps massacrés, dont la posture et la scénographie sont souvent imaginées, confirme l'importance que la presse à grand tirage accorde au fait divers criminel et au macabre (Kalifa, 1995), renforcée sur le mode grotesque par l'essor des caricatures des scènes médico-légales (Chauvaud, 2010b). Dans cet imaginaire macabre à relents voyeuristes, voire sadiques, les femmes semblent tenir une place particulière. Il y a en effet une forme de complaisance pour les représentations de femmes massacrées ou « coupées en morceaux », représentations parfois marquées par un « érotisme diffus » (Kalifa, 1995: 285-286; Nieto, avec Kalifa, 2010: 304), assez loin de l'objectivité glacée des photographies médico-judiciaires.

Beaucoup des réflexions qui ont précédé pouvaient s'appliquer aux hommes. Mais la symbolique du chapeau des femmes nous a semblé pertinente. Elle a permis de faire apparaître avec plus de force les similitudes et les oppositions entre les représentations photographiques; elle a fait apparaître aussi des variations liées au genre dans le traitement du cadavre et la réception de ses images. Ces réflexions doivent être élargies dans l'espace et dans le temps. La photographie des cadavres s'inscrit dans une véritable culture occidentale de la mort aux multiples dimensions, funéraire, sociale et médico-judiciaire, marquées par la circulation des savoirs et des

imaginaires. Toutefois, depuis l'époque de Bertillon, de multiples changements sont intervenus, le premier d'entre eux étant l'essor de la photographie en couleur. Certains sont des ruptures culturelles, plus profondes. Il y a d'abord le temps des guerres, dont la richesse iconographique équivaut à l'horreur (nous vient à l'esprit la figure de Zoïa Kosmodemianskaïa, trophée nazi, devenu icône soviétique).

Mais c'est dans la longue durée que cette histoire prend tout son sens. Si les photographies médico-judiciaires et les photographies d'identification font aujourd'hui partie de la norme, les photographies funéraires ont quasiment disparu dans la deuxième moitié du xx^e siècle¹², à l'exception très récente de celles des « bébés morts » dans les hôpitaux (Memmi, 2011). Certes, les photographies de cadavres sont présentes dans les médias (les cadavres des non Occidentaux en général) et dans l'art contemporain (on pense à Andres Serrano, à Joel-Peter Witkin et Sophie Calle), sans compter la prolifération des cadavres de fiction. Toutefois, en ce qui concerne les femmes, ce sont les corps vivants, dénudés et érotisés qui dominent dans la culture visuelle de notre temps. Et le chapeau n'a plus grande importance.

Notes

1. Située depuis 1864 à la pointe orientale de l'île de la Cité, derrière le chevet de Notre-Dame.

2. En témoigne l'échantillon choisi: deux catalogues d'exposition, cités plus loin, et les archives de la Préfecture de police (APP), Y (photothèque), boîtes n° 6, 7 et 8, Affaires judiciaires (lieux-

cadavres), 1893-1920; boîte n° 9, Affaires criminelles (1860-1879); boîte n° 10, Affaires criminelles (1880-1889); boîtes n° 11 et 12, Affaires criminelles (1890-1919). Mes remerciements à Malik Ben Miloud (APP, responsable du Patrimoine audiovisuel), ainsi qu'à Vincent Barras, à Régis Bertrand et à Joëlle Bolloch.

3. On renvoie aux travaux d'Anne Carol sur ce sujet.

4. Les exemples présentés par le catalogue de l'exposition de 2002 sont essentiellement américains (États-Unis). Il y a également les photographies de mères (ou de pères ou des deux ensembles) avec leur enfant. Un homme tient même enlacée sa femme qui est assise.

5. Les femmes sont minoritaires parmi les cadavres. Seuls les corps méconnaissables ne sont pas photographiés. Les premières photographies connues sont celles des membres d'une famille assassinée par Jean-Baptiste Troppmann en septembre 1869. La pratique se développe dans les années 1870 à la Morgue, avant d'être officialisée par un arrêté en 1882.

6. Depuis 1881, les photographies sont collées (mais pas de manière systématique) dans les registres (annuels) de la Morgue, dans lesquels sont inscrits tous les dépôts de corps. Il y a une photographie par cadavre et ce sont essentiellement des photographies de face ou de trois-quarts. Les registres décrivent pour chaque cadavre les vêtements (dont le couvre-chef) qu'il portait.

7. La voilette est relevée pour qu'on puisse voir le visage (APP, Registre de la Morgue, 1885, n° 787, 22 novembre).

8. Ses chaussures et sa veste sont posées à côté d'elles. Le même dispositif est utilisé pour son exposition dans la vitrine, comme l'indique la presse de l'époque. Jeanne Moyaux est identifiée le lendemain (APP, Registre de la Morgue, 1877, n° 45, 5 février et Y, photothèque, boîte n° 9).

9. APP, Alphonse Bertillon, *Mémoires anthropométriques, 1879-1889*, 1890 (Sur le rattachement de la photographie à l'identification. – Améliorations apportées, 10 avril 1888, fol. 663-664).

10. N'est pas abordée ici la photographie médicale des cadavres destinée aux ouvrages d'anatomie, dont l'histoire serait à retracer.

11. *Journal illustré* du 3 avril 1887; APP, Y, boîte n° 10, Affaires criminelles (1880-1889).

12. Cette évolution coïncide avec la disparition du cadavre de l'espace public (l'exposition publique prend fin en 1907 à la Morgue de Paris) et

le déclin des pratiques funéraires instaurées au XIX^e siècle (notamment l'exposition funéraire).

Bibliographie

Ariès P. 1977, *L'Homme devant la mort*, Paris, Le Seuil.

Bajac Q. 2010, *La Photographie. Du daguerréotype au numérique*, Paris, Gallimard.

Berlière J.-M. & Fournié P. 2011, *Fichés? Photographie et identification, 1850-1960*, Paris, Perrin, Archives nationales.

Bertherat B. 2002, *La Morgue de Paris au XIX^e siècle (1804-1907). Les origines de l'institut médico-légal ou les métamorphoses de la machine*, thèse d'histoire, université de Paris 1.

Bertherat B. 2011, «L'identification sans Bertillon? Le cas de la Morgue de Paris», dans P. Piazza (éd), *Aux origines de la police scientifique. Alphonse Bertillon, précurseur de la science du crime*, Paris, Karthala, pp. 210-229.

Bertrand R. 2011, *Mort et Mémoire. Provence, XVIII^e-XX^e siècles. Une approche d'historien*, Marseille, La Thune.

Bolloch J. 2002, «Photographie après décès: pratique, usages et fonctions», dans E. Héran (éd), *Le Dernier portrait*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, pp. 112-145.

Bronfen E. 1992, *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, New York, Routledge.

Brouardel P. et Ogier J. 1891, *Le Laboratoire de toxicologie. Méthodes d'expertises toxicologiques. Travaux du laboratoire*, Paris, J.-B. Baillière et fils.

Brouardel P. 1898, *Cours de médecine légale de la Faculté de médecine de Paris*, [vol. 6], *La Responsabilité médicale. Secret médical. Décla-*

- rations de naissance. - *Inhumations. Expertises médico-légales*, Paris, J.-B. Baillière et fils.
- Castro T. «Scènes du crime: la mobilisation de la photographie métrique par Alphonse Bertillon», dans P. Piazza (éd), *Aux origines de la police scientifique. Alphonse Bertillon, précurseur de la science du crime*, Paris, Karthala, pp. 230-245.
- Chauvaud F. 2000, *Les Experts du crime. La médecine légale en France au XIX^e siècle*, Paris, Aubier.
- Chauvaud F. 2010a, *La Chair des prétoires. Histoire sensible de la cour d'assises 1881-1932*, Rennes, PUR.
- Chauvaud F. 2010b, «L'image grinçante: l'irruption des caricatures de la médecine légale à la Belle Époque», dans P. Goetschel, F. Jost et M. Tsikounas (éd), *Lire, voir, entendre. La réception des objets médiatiques*, Paris, Publications de la Sorbonne, pp. 41-54.
- Comar P. 2010, «La scène du crime», dans J. Clair (éd), *Crime et châtement*, Paris, Gallimard / musée d'Orsay, pp. 241-283.
- Disdéri 1855, *Renseignements photographiques indispensables à tous*, Paris, chez l'auteur.
- Farcy J.-C., Kalifa D., Luc J.-N. (éd) 2007, *L'Enquête judiciaire en Europe au XIX^e siècle. Acteurs, imaginaire, pratiques*, Grâne, Créaphis.
- Guichon F., Léonard P., Vayssièrre B.-H. 1981, *Le Photographe et le pharmacien. Autopsie du Châtelard, 1892-1934. Cinq cents plaques obsessionnelles et chimiques par Léon Aymonier, pharmacien et photographe amateur*, Seyssel, Champ Vallon.
- Héran E. 2002, «Le dernier portrait ou la belle morte», dans E. Héran (éd), *Le Dernier portrait*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, pp. 25-101.
- Kalifa D. 1995, *L'Encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard.
- Le Maux N. 2000, *Histoire du chapeau féminin*, Paris, Massin.
- Memmi D. 2011, *La Seconde vie des bébés morts*, Paris, EHESS.
- Menenteau S. 2009, *Dans les coulisses de l'autopsie judiciaire. Cadres, contraintes et conditions de l'expertise cadavérique dans la France du XIX^e siècle*, thèse d'histoire, université de Poitiers.
- Morel M.-F. 2001, «Images du petit enfant mort dans l'histoire», dans *L'Esprit du temps*, n° 119, 1: 17-38.
- Nadar 1994 [vers 1900], *Quand j'étais photographe*, Paris, Le Seuil.
- Nieto P. & Kalifa D. 2010, «Unes sanglantes. Le crime dans le fait divers», dans J. Clair (éd), *Crime et châtement*, Paris, Gallimard / musée d'Orsay, pp. 294-319.
- Perrot P. 1981, *Les Dessus et les dessous de la bourgeoisie. Une histoire du vêtement au XIX^e siècle*, Paris, Le Seuil.
- Phéline C. 1985, *L'Image accusatrice*, Brax, Association de critique contemporaine en photographie.
- Reiss R.-A. 1903, *La Photographie judiciaire*, Paris, Charles Mendel.
- Van Gennep A. 1998 [1937-1992], *Le Folklore français*, vol. 1, *Du berceau à la tombe. Cycles de carnaval-carême et de Pâques*, Paris, Robert Laffont.
- Vernois M. 1870, *Applications de la photographie à la médecine légale. Rapport sur une communication de M. le D^r Bourion fait à la Société de médecine légale*, Paris, J.-B. Baillière et fils.
- Vovelle M. 1983, *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard.