

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Le boulevard des allongés :  
la représentation de la morgue au cinéma et dans les autres arts

par  
Peggy Larouche

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise  
en études cinématographiques

Août, 2008

© Peggy Larouche, 2008



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :  
Le boulevard des allongés :  
la représentation de la morgue au cinéma et dans les autres arts

présenté par  
Peggy Larouche

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Olivier Asselin  
président-rapporteur

André Gaudreault  
directeur de recherche

Germain Lacasse  
membre du jury

## RÉSUMÉ

La représentation du cadavre, au cinéma comme dans les autres arts, fascine le spectateur et le répugne à la fois. Plusieurs artistes qui se sont intéressés à cette question ont opté pour exacerber les dimensions spectaculaires et transgressives de ce type de représentation, souvent dans une perspective lucrative, quelquefois dans une entreprise subversive, tandis que certains plus rares ont pu combiner les deux ambitions. En ce moment, de nombreuses productions présentent des scènes qui se déroulent à la morgue où l'on expose les différentes manipulations médico-légales exécutées sur les corps. Le tabou ceignant ces lieux spécialisés et surplombant la mort en tant que phénomène insaisissable, les transformations anatomiques du cadavre en proie à la thanatomorphose ainsi que les manipulations des organes internes sont empreints du sceau de l'obscène et possèdent pour cause de puissantes vertus attractionnelles. Ce mémoire propose l'exploration d'un phénomène culturel et d'œuvres issues de différents médias qui ont offert des représentations artistiques ou dramatiques de la morgue. Il s'agit, dans l'ordre, de l'exhibition publique du cadavre à la Morgue de Paris au 19<sup>e</sup> siècle, du film expérimental de Stan Brakhage *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971), de la série de clichés d'Andres Serrano intitulée *The Morgue* (1992) et de la série télévisée américaine *CSI: Crime Scene Investigation* (2000–).

**MOTS CLÉS** : autopsie, cadavre, attraction, Morgue de Paris, Stan Brakhage, *The Act of Seeing with One's Own Eyes*, photographie, Andres Serrano, télévision, *CSI: Crime Scene Investigation*.

## ABSTRACT

The representation of the corpse, in cinema as in the other arts, is both fascinating and revolting for the viewers. Several artists who have examined this question have chosen to exacerbate the spectacular and transgressive dimensions of this type of representation, often from a lucrative perspective, sometimes with subversive objectives, while others, more rarely, have been able to combine the two ambitions. At the moment, several productions show scenes that take place at the morgue and where the different medico legal manipulations that are carried out on the body are exposed in great details. The taboo around these specialized places and overhanging death as an elusive phenomenon, the anatomical transformations of the corpse under putrefaction and the manipulations of internal organs are stamped with the seal of the obscene and thus possess powerful attractional virtues. This thesis proposes the exploration of a cultural phenomenon and of works from different mediums that have offered artistic or dramatic representations of the morgue. That is, chronologically, of the public exhibition of the corpse at the Morgue of Paris in the 19<sup>th</sup> century, of the experimental film *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971) by Stan Brakhage, of the photographic series by Andres Serrano titled *The Morgue* (1992) and of the American television series *CSI: Crime Scene Investigation* (2000–).

**KEY WORDS :** autopsy, corpse, attraction, Paris Morgue, Stan Brakhage, *The Act of Seeing with One's Own Eyes*, photography, Andres Serrano, television, *CSI: Crime Scene Investigation*.

**LE BOULEVARD DES ALLONGÉS :  
LA REPRÉSENTATION DE LA MORGUE AU CINÉMA  
ET DANS LES AUTRES ARTS**

**TABLE DES MATIÈRES**

Résumé .....	iii
Abstract .....	iv
Remerciements .....	vii

**INTRODUCTION : LE SPECTACLE PLURAL DE LA MORGUE**

-Dissection et exhibition de l'altérité abjecte .....	p. 1
-L'esthétique de l'obscène.....	p. 10
-Les modes d'expression de l'obscène : étalage et surgissement.....	p. 14

**CHAPITRE 1 : LA MORGUE DE PARIS**

**L'EXPOSITION PUBLIQUE DU CADAVRE AU 19<sup>e</sup> SIÈCLE**

-Expérience urbaine et attraction culturelle.....	p. 17
-La vitrine : l'aquarium panoptique.....	p. 23
-Théâtre du peuple et spectacle moral .....	p. 26
-La morgue et la presse : l'attraction et la narration.....	p. 31
-Conclusion : condamnation et déplacement.....	p. 37

**CHAPITRE 2 : LE FILM EXPÉRIMENTAL**

***THE ACT OF SEEING WITH ONE'S OWN EYES*, STAN BRAKHAGE (1971)**

-L'œuvre d'avant-garde : la rupture .....	p. 40
-Les attractions monstratives .....	p. 42
-La prohibition tabou .....	p. 45
-La temporalité de l'attraction .....	p. 47
-Le gros plan : magnétisme et abstraction.....	p. 50
-L'attraction gore.....	p. 54
-La bande-son : glorification de l'image cinématographique et création de rythmes visuels .....	p. 55
-Le nouveau regard : voir de ses propres yeux.....	p. 58
-Conclusion : l'attraction subversive et revendicative .....	p. 59

### CHAPITRE 3 : LA PHOTOGRAPHIE

#### *THE MORGUE*, ANDRES SERRANO (1992)

-Le point limite .....	p. 61
-Le récit post-mortem .....	p. 66
-Le portrait mortuaire artistique .....	p. 68
-Gros plan sur la photographie judiciaire et la photographie de reportage .....	p. 71
-Le photographique : l'image pérenne, l'image éphémère.....	p. 74
-Le point de vue autonome .....	p. 77
-Le <i>punctum</i> .....	p. 79
- <i>The Culture Wars</i> .....	p. 83
-Conclusion : la dérélition obscène .....	p. 84

### CHAPITRE 4 : LA TÉLÉVISION

#### *CSI: CRIME SCENE INVESTIGATION* (2000–)

-Le polar télévisuel contemporain .....	p. 89
-Le spectacle scientifique .....	p. 92
- <i>The CSI shot</i> .....	p. 95
-La réception contenue du macabre et de l'obscène.....	p. 100
-Conclusion : visibilité et connaissances.....	p. 104

### CONCLUSION : L'ALIBI DU SPECTACLE

-Variations sur un même thème.....	p. 108
------------------------------------	--------

ANNEXE.....	p. 116
-------------	--------

BIBLIOGRAPHIE .....	p. 129
---------------------	--------

## REMERCIEMENTS

Merci à *André Gaudreault* pour le soutien et l'enthousiasme tout au long de l'entreprise, mais surtout, merci d'avoir accepté de diriger mes recherches à travers cette incursion dans le macabre.

Merci à *Louis Pelletier* pour l'assistance et les conseils précieux,  
à *Germain Lacasse* pour les encouragements et l'engouement envers le projet,  
à *Wladimir Krysiniski* pour sa disponibilité et son appui,  
ainsi qu'à *Sylvain Lafleur* pour les nombreuses pistes de réflexion et références théoriques.

Merci à tous les étudiants du séminaire *Introduction aux études avancées en cinéma 2006-2007* qui devaient me convaincre à chaque séance de poursuivre avec ce projet!

Un merci spécial à mes collègues du *GRAFICS*,  
de même qu'à Messieurs *Yves Bédard* et *François Vallerand*  
de la *RÉGIE DU CINÉMA DU QUÉBEC*.

Je souhaite en terminant exprimer ma reconnaissance envers  
le *FONDS LES AMIS DE L'ART*  
et le *FONDS QUÉBÉCOIS DE RECHERCHE SUR LA SOCIÉTÉ ET LA  
CULTURE*  
pour le soutien financier qui a permis à ce projet de voir le jour.



## INTRODUCTION : LE SPECTACLE PLURAL DE LA MORGUE

### Dissection et exhibition de l'altérité abjecte

La représentation du cadavre humain au cinéma suscite chez le spectateur de violentes réactions antinomiques de dégoût viscéral et de fascination irréprouvable. Plusieurs cinéastes se sont intéressés à la production de ces furieux affects, parfois dans une perspective délibérément subversive, parfois dans une visée ouvertement lucrative. Ce type de représentation s'est d'abord limité aux productions marginales, notamment l'avant-garde et le cinéma gore, avant de s'étendre à la production commerciale dominante dans les années 70. Aujourd'hui, c'est au tour des séries télévisées d'exploiter le filon, à l'exemple des séries américaines *Six Feet Under*, *CSI: Crime Scene Investigation*, *Dexter*, *24*, *Criminal Minds*, et *Numb3rs* pour ne nommer que celles-là.

Si la vue du cadavre fascine le spectateur, la découverte de ses entrailles promet une surabondance d'émotions. Marquée par le sceau de la transgression, la mise en scène de la morgue s'avère souvent spectaculaire. Ce projet de recherche propose une étude comparative de représentations artistiques ou dramatiques de la morgue, à travers l'examen de productions, d'expositions ou de phénomènes culturels contemporains ou historiques qui ont placé la morgue au centre de leurs discours. Nous posons d'entrée de jeu que les excès spectaculaires à la morgue sont pluriels. D'abord, la morgue tient lieu d'entrepôt de cadavres. Ceux-ci y sont conservés au frais et emmagasinés dans des tiroirs individuels, un peu à la manière dont on stockerait des denrées périssables. On y retrouve non

pas un, mais une pléthore de cadavres, ce qui fait de la morgue un espace de l'accumulation. La morgue est également le théâtre du dernier examen du corps défunt. C'est dans ces lieux clos, à l'abri des regards indiscrets que le médecin légiste scrute et découpe la dépouille afin de recréer le récit du décès. De fait, l'autopsie est fondamentalement manipulation du cadavre et proximité avec la mort. Ouverture sur l'indicible, l'incision du corps défunt dévoile une surenchère d'informations visuelles autrefois dissimulées au regard crédule. Il est vrai que la médecine actuelle permet la libre scrutation de l'intérieur du corps, mais cet accès demeure réservé à une élite et l'examen porte toujours sur le corps de l'autre. La vue de nos organes internes est par conséquent une représentation d'exception illicite qui nous est généralement entravée : « Modern surgeons or physicians are careful to shield, wherever possible, any possible sight of our own interiors when we become "patients". Indeed, the very word "patient" hints at the taboo connected with the body-interior. The word originally signified "one who is able to endure pain and suffering with composure"<sup>1</sup> » (Sawday 1995, p. 12). Voir l'intérieur de son propre corps constitue par ailleurs une menace majeure et, dans la plupart des cas, gravissime :

We cannot see the processes of our own desuetude, are impotent to intervene in its mechanisms. If we see our own interiors it is a mark not of some enhanced scopic power, but of wounding and imminent death. [...] We do not want to see inside ourselves – for to see that is to erase our self – but, in compensation, and to know what we are (or more promisingly, are not) we want to see inside others (Townsend 1998, p. 67).

L'exhibition des viscères de l'autre, c'est souvent depuis le milieu du 17<sup>e</sup> siècle, le corps criminel, le corps déviant, le corps du condamné à mort. Dans cette

---

<sup>1</sup> SAWDAY se réfère à la définition du terme *patient* tirée de l'*Oxford English Dictionary*.

optique, ouvrir et répandre le contenu du corps est humiliation et châtement. La culture populaire reprend couramment cette finalité, et plus particulièrement le film d'horreur.

Mais il y a plus. S'il est communément admis que l'enveloppe corporelle présente les signes externes de l'identité et établit les limites de l'être dans l'espace, l'incision menace du coup l'intégrité du corps, voire l'identité de l'être.

À ce sujet, le chercheur Chris Townsend affirme :

[...] despite the temporal variance in the media of its expression, is a belief that the coherence of the individual subject depends upon a stable relation of interiority and exteriority in which the interior is withheld from vision. To be opened up, to be known, is to be less than a whole identity, even when one is temporarily cut up during remedial surgery. [...] The dissolution of the interior/exterior relation is a dissolution of the subject. As Julia Kristeva asks in her study of abjection, *Power of Horror*, "How can I be without borders?"<sup>2</sup> (1998, p. 68).

Impératif vital, l'intérieur du corps doit en tout temps demeurer secret. Or, la morgue est le lieu notoire de l'exploration de l'interne et de la manipulation des entrailles. Toute ouverture sur le corps en répand inévitablement le contenu. La souillure viscérale est abomination et révolte à la manière d'une commotion. La dissection du corps expose en outre les insuffisances de celui-ci : sa fragilité et son obsolescence.

En résumant la position de Kristeva sur les causes du dégoût, Townsend convient que la souillure n'est pas a priori ce qui répugne le spectateur, mais que

---

<sup>2</sup> TOWNSEND cite Julia KRISTEVA. 1982. *Powers of horror: An essay on abjection*. New York : Columbia University Press, p. 4. Version française en bibliographie : « Comment puis-je être sans limite? », Julia KRISTEVA. 1982. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Coll. Tel Quel. Paris : Éditions Du Seuil, p. 11.

l'aversion et l'abject se rapportent à ce qui menace l'ordre, la limite, la règle, le système ou l'identité. L'ambigu, l'entre-deux, le composite et le poreux sont abjects précisément parce qu'ils iminent l'intégrité. Perturbant toute délimitation, la dissection du corps défunt pose éminemment cette menace de l'infestation, du débordement, de la transsudation et de la contamination. Qui plus est, cet envahissement est celui du corps malade, du corps putride, du corps virulent. En poursuivant ce raisonnement de la menace contre la plénitude, Townsend avance que la laideur est abjecte non pas en tant qu'antithèse du beau, mais parce qu'elle est effectivement perturbation de l'espace subjectif :

In his essays on "The Ugly"<sup>3</sup>, Mark Cousins characterises it *not* as an aesthetic category (the opposite, or inversion, of the "the beautiful"), but as a phobic response to the disturbance of subjective space. [...] Contamination is figured as "...the process whereby the inside of an object demonstrates that it is larger than its outside or representation"<sup>4</sup>. Ugliness is, therefore, "... an excess which comes to threaten the subject"<sup>5</sup>. The stuff of the interior – that which is imagined, in its unseen condition, as conforming to the internalised form of its exterior representation – becomes a threat when it is seen to overwhelm space it should not occupy (1998, p. 69).

La laideur est donc cet excès qui met l'ordre en péril. En somme, l'ouverture du corps défunt abolit les frontières de l'interne et de l'externe, tandis que l'exhibition des entrailles dévoile un « irréprésentable », un « autre » incohérent et interdit.

En plus de livrer la contemplation licencieuse des entrailles du cadavre, la morgue divulgue les transformations anatomiques externes et les blessures

<sup>3</sup> Mark COUSINS. « The Ugly ». *AA Files: Annals of the architectural association school of architecture*, vol. 28 (automne 1994), p. 61-64 et vol. 29 (été 1995), p. 3-6.

<sup>4</sup> TOWNSEND cite Mark COUSINS. 1994. *op. cit.*, p. 63.

<sup>5</sup> TOWNSEND cite Mark COUSINS. 1995. *op. cit.*, p. 3.

monstrueuses de la dépouille putréfiée ou violentée. Le phénomène de la thanatomorphose<sup>6</sup>, emblématique du cadavre, défigure et altère radicalement le corps défunt. Pour le scientifique, ces traces acquièrent une importance capitale puisqu'elles recèlent les premiers indices à la restitution des circonstances mortelles. C'est en effet par l'examen des blessures et des signes de putréfaction sur la dépouille que le médecin légiste parvient à reconstituer les événements qui ont conduit le malheureux à sa perte. D'autre part, l'admission d'un corps à la morgue témoigne d'une marginalisation et d'une exclusion sociale manifestes. C'est dans cette perspective que le chercheur Cuauhtémoc Medina met en doute le principe d'une mort juste : « [...] la mort n'est pas égalitaire. Les taxinomies sociales sont inscrites non seulement dans les causes de la mort, mais aussi dans le destin de nos restes, la qualité de nos rites et monuments funéraires, et la part d'attention publique consacrée à notre disparition » (2001, p. 33). Telle une vitrine absolue, la morgue permet l'observation exclusive d'une société donnée en recueillant les tragédies, les crises sociales et les activités criminelles d'une collectivité. L'amoncellement des corps à la morgue offre conséquemment un témoignage retentissant sur l'état de la violence sociale et urbaine :

[...] la morgue est un espace qui se situe entre ce que Michel Foucault a qualifié d'"hétérotopies de la déviation"<sup>7</sup> (les prisons, les maisons de repos, les hôpitaux psychiatriques) et le cimetière comme représentation d'archives de la ville moderne. La morgue est une institution qui allie espace de confinement, cabinet scientifique et archive de l'horreur. Destination de tous ceux qui en principe *n'auraient pas dû mourir* (ceux qui ont péri dans des circonstances violentes ou dont la maladie était suffisamment anormale pour mériter une élucidation scientifique), la salle

---

<sup>6</sup> Terme issu de l'ouvrage de l'anthropologue Louis-Vincent THOMAS. [1988] 1998. *La mort*. Paris : Presses universitaires de France, p. 34-37.

<sup>7</sup> MEDINA se réfère à l'article de Michel FOUCAULT. 1984. « Des espaces autres ». *Architecture-Mouvement-Continuité* (octobre), (notes pour une conférence donnée en mars 1967).

de dissection constitue un échantillon spectaculaire de toutes sociétés (Medina 2001, p. 40).

Lieu scientifique au potentiel hautement spectaculaire, la morgue représentée au cinéma comme dans les autres arts se déploie donc sur une efficace tripartite de la monstration interdite, c'est-à-dire sur l'intrusion du regard public dans des lieux clos spécialisés abolissant toute distance avec la mort, sur les propriétés fantastiques que recèlent les transformations anatomiques du cadavre corrompu, ainsi que sur l'exhibition et la manipulation transgressive de ses viscères poisseux. Nous serons amenés à voir dans cette démonstration que les dimensions de spectacle, de curiosité populaire et de témoignage social sont partie intégrante de l'expérience médiatisée de la morgue. À cet égard, une perspective historique permet d'appuyer cette proposition. En effet, dès le 16<sup>e</sup> siècle dans les grandes villes d'Europe, les leçons d'anatomie attirent bon nombre de curieux et prennent progressivement des allures de divertissement mondain où la visibilité du cadavre est primordiale. D'abord créées à l'intention des étudiants de médecine, les dissections perdent peu à peu leur appareil et s'établissent dans des théâtres adaptés et spacieux, semblables aux amphithéâtres de Rome ou de Vérone (Le Breton 1993, p. 176). Des employés perçoivent des droits d'entrée et des gardiens veillent au bon déroulement de la séance. Très tôt, des parallèles évidents peuvent être émis entre le théâtre et les leçons d'anatomie du 16<sup>e</sup> siècle, sur des bases architecturales et spectaculaires entre autres, comme en témoignent les travaux de David Le Breton :

La mise en scène de la dissection à la manière d'un spectacle morbide suscitant la fascination d'un public éclectique, amène les autorités universitaires à s'inscrire dans une sorte de rivalité avec le théâtre, et à

concevoir de vastes salles circulaires, favorisant pour chaque spectateur la meilleure vue et la meilleure audition des propos du maître détachant un à un les organes du cadavre exposé. Les amphithéâtres anatomiques favorisent la visibilité du spectacle (1993, p. 176-177).

Annoncés longtemps à l'avance, les examens anatomiques du 16<sup>e</sup> siècle durent en moyenne de quatre à cinq jours et suscitent une sorte d'euphorie collective. Progressivement élevées au rang d'événements publics de marque, les dissections sont souvent clôturées par un banquet et s'inscrivent dans la perspective du divertissement spectaculaire en raison de leur décorum ouvertement distractif et profane et des émotions fortes qu'elles procurent. Les flâneurs et les curieux affluent dans les théâtres de dissection du 16<sup>e</sup> siècle, en partie à cause du prestige octroyé à l'événement, mais l'attraction pour le spectacle anatomique demeure principalement portée par l'envoûtement de la violation :

[La foule] éprouve le sursaut de ferveur de se sentir vivante tout en interrogeant opiniâtrement une mort rituellement tenue à distance. L'anatomie devient un spectacle édifiant dont le mérite est d'accorder le frisson en toute sécurité. La sacralité de la dépouille fait miroiter en elle un mélange d'effroi et d'attraction. Elle est une brèche dans l'ordre du monde et inciser, pénétrer la profondeur de la chair, contempler l'éventail des organes, c'est échapper à la condition ordinaire de l'humanité et éprouver en soi le tremblement qui correspond à l'ampleur de la transgression (Le Breton 1993, p. 178).

Ainsi, nous réaliserons au cours de notre réflexion que la transgression demeure invariablement cet attribut central aux représentations de la morgue étudiées dans ce mémoire.

Le premier chapitre retrace la création et la mise sur pied d'une esthétique spectaculaire à la Morgue de Paris au 19<sup>e</sup> siècle, de concert avec la prise en charge par l'État et l'institutionnalisation de l'exhibition publique du cadavre.

Pendant près d'un siècle, on a exposé gratuitement et publiquement dans la vitrine de la Morgue de Paris les cadavres non réclamés trouvés sur le territoire parisien afin de recueillir des renseignements sur l'identité des défunts. Nous constaterons par le biais de nos recherches sur ce phénomène historique que l'exhibition publique du cadavre dans une perspective utilitaire installée déjà, à cette époque, les consignes d'une théâtralisation et d'une spectacularisation du macabre. Nous observerons par ailleurs la contribution éloquente de la presse parisienne dans cette entreprise. Le deuxième chapitre examine l'étalage iconoclaste du cadavre au cinéma à travers l'étude d'une production expérimentale qui participe de l'expression d'une subjectivité et d'une démarche artistique exclusive : *The Act of Seeing with One's Own Eyes* de Stan Brakhage (1971). Il y sera question du rôle de l'avant-garde dans la remise en cause des valeurs et du langage artistique établis en vue d'offrir une appréhension inédite du monde. En tant que chef de file du cinéma expérimental, c'est par la subversion du mode documentaire que Brakhage propose un nouveau regard sur la mort, plus impulsif et lancinant cette fois, en rupture probante avec la perception conventionnellement euphémique et spirituelle du dernier repos. Refusant toute narration explicative, Brakhage infiltre les lieux interdits de la morgue, filme de près l'autopsie et soumet le spectateur à l'emprise de la prohibition tabou et à ses fondements. C'est l'esthétique des attractions monstratives qui est l'assise de ce nouveau regard amené par Brakhage, en permettant au cinéaste la glorification d'un objet préalablement vil et insoutenable. Le chapitre trois considère quant à lui la représentation artistique de la morgue en photographie par l'étude de la



série *The Morgue* du photographe américain Andres Serrano (1992). En se référant aux différentes traditions iconographiques implantées du cadavre (la photographie mortuaire, le cliché judiciaire, la photographie de reportage et le *memento mori*), Serrano ébranle chacune d'elles par une vision photogénique de la dépouille souvent violentée, qu'il voue par ailleurs à une exhibition publique artistique. Se gaussant de la perception culturelle de l'indécence et de l'obscène, Serrano capte des fragments de cadavres anonymes à la Morgue de New York qu'il magnifie d'un point de vue formel. Ce faisant, l'artiste pointe en direction de la délicate limite séparant l'art et l'obscène, ce qui lui permet d'interroger les conventions entourant les représentations photographiques et picturales établies du cadavre, d'une façon que l'on pourrait juger analogue à celle de Stan Brakhage (1971). Le quatrième et dernier chapitre envisage l'esthétique télévisuelle de la morgue en explorant ses fonctions et attributs au sein de la série policière américaine *CSI: Crime Scene Investigation* (2000–). La série *CSI* soumet des images anatomiques jusque-là inédites à travers une utilisation retentissante des effets spéciaux qui recréent des phénomènes physiques d'un point de vue interne et microscopique (*the CSI shots*), à la manière des plans endoscopiques du documentaire médical. À la morgue, les experts-enquêteurs s'entretiennent scientifiquement du corps défunt, tandis que les effets spéciaux traduisent en images leurs réflexions et hypothèses en vue d'instruire le spectateur. Cette approche pédagogique légitime du coup les manipulations du cadavre et la représentation détaillée de l'intérieur du corps qui s'ennoblissent en vertu d'un prétexte formateur. Aussi, l'autorité scientifique tempère le sentiment de

l'obscène chez le spectateur et permet une nouvelle proximité avec le macabre. L'exhibition spectaculaire de l'interne avec *CSI* dévoile par ailleurs des informations qui sont ensuite récupérées par le récit. De cette manière, la scrutation du cadavre à la morgue aux côtés des experts s'avère productrice de connaissances scientifiques et narratives.

Ce panorama, en définitive sommaire, permettra de repérer certaines constantes et dissimilitudes fondamentales entre les œuvres et les médias sélectionnés. L'étude des circonstances factuelles et des qualités esthétiques propres à l'exposition publique du cadavre à la Morgue de Paris au 19<sup>e</sup> siècle nous accordera une perspective historique relative et permettra de tisser certains liens entre des œuvres médiatiques et un authentique phénomène culturel qui n'est pas expressément artistique.

### L'esthétique de l'obscène

D'un point de vue physique, le corps de l'être trépassé continue de mourir au-delà de son dernier soupir. Suite à l'arrêt du fonctionnement des organes vitaux, le corps humain entre dans un nouveau processus de destruction; un phénomène appelé « mort au-delà de la mort » (Thomas 1998, p. 24-25). « On définit la mort d'un être humain à partir du moment où sa conscience est morte. On le déclare mort non pas parce que ses organes ont arrêté de vivre, mais parce qu'il est mort à l'espèce humaine », précise l'anthropologue français Louis-Vincent Thomas (1998, p. 33). Progressivement, les organes se décomposent

pour disparaître, tandis que les os se décalcifient pour se dissoudre. Les transformations anatomiques de la thanatomorphose consistent en une accumulation de signes évolutifs. Le corps se refroidit, se rigidifie, se déshydrate. Les yeux du défunt changent radicalement d'aspect et apparaissent ensuite les lividités<sup>8</sup> sur la peau. Les teintes que prennent les lividités permettent au médecin légiste de déterminer les causes du décès lors de l'autopsie. C'est donc dire que les différentes colorations sur le corps décédé contiennent en elles-mêmes l'ébauche du récit de la mort du sujet :

[...] taches claires à la suite de grande hémorragie, carmin en cas d'asphyxie à l'oxyde de carbone et aux cyanures, rose pour les noyés, bleu-ardoise dans les intoxications méthémoglobinisantes, foncées s'il s'agit d'asphyxies autres que celle provoquée par l'oxyde de carbone, jaune-verdâtre chez les sujets morts de suites d'affections hépatiques... (Thomas 1998, p. 37).

Le corps décédé se contracte et se colore. Le défunt devient informe et monstrueux, profondément méconnaissable. Les transformations anatomiques importantes que subit le cadavre horrifient, répugnent et fascinent par leur ampleur. Du coup, l'aspect du défunt devient radicalement obscène.

Les recherches étymologiques de la psychanalyste Corinne Maier nous apprennent que l'obscène est indéfinissable puisqu'il dépend de l'interprétation subjective de celui qui le perçoit. L'obscène émerge et se faufile. Il s'exhibe, nous dérange et nous échappe. La difficulté pour le spécialiste de circonscrire une fois pour toutes l'obscène n'invalide toutefois pas l'existence d'une esthétique de l'obscène :

---

<sup>8</sup> THOMAS définit les lividités en termes de « taches arrondies se réunissant en plaques ou en pointillés (pétéchies), de couleur rose-bleuté, rouge clair, bleu sombre, noirâtre » (1998, p. 37).

[...] l'obscène n'est jamais pur ; nous ne pouvons pas dire : ceci est obscène. Il n'y a pas "de l'obscénité" comme il y a "du feu" ou "du sang". Ceci est obscène si cette personne le voit ou le dit : l'obscène est donc une relation entre un objet et l'esprit d'une personne ; chacun apprécie l'obscénité selon sa subjectivité – il est un concept instable. De plus, il est inclassable : s'il ne relève stricto sensu d'aucune catégorie, esthétique, philosophique, sociologique, ce n'est pas dire qu'il s'en abstrait. En fait il traverse chacune d'elles, sans se laisser épuiser ou réduire. Le "spécialiste" n'est donc pas à la mesure de l'obscène, dont les seules constantes sont les notions de spectacle exhibé et de disconformité avec des règles morales ou des conventions esthétiques (Maier 2004, p. 13-14).

L'obscène naît donc dans le regard de celui qui observe. « [Il] est le fragment de nuit que nous portons en nous », constate Maier (p. 27). Le spectacle obscène est lié à l'évolution des mœurs. Dès lors, il est appelé à changer selon les époques, mais il répond cependant invariablement aux consignes immuables de spectacle exhibé et de confrontation morale ou esthétique.

L'obscène comprend par ailleurs une dimension de choc et d'outrance.

Aussi, l'objet obscène propose un excès de la représentation en s'exhibant :

L'obscène n'existe que s'il est montré – au point peut-être d'être tout entier défini, absorbé et comme excédé par l'acte de cette mise sous les regards. Il se caractérise par un *plus visible que le visible* et, selon Jean Baudrillard, c'est l'acte d'exhiber qui en fait le ressort, et non ce qu'il montre<sup>9</sup>. L'obscène est posé devant l'individu : tout est montré, souligné, affiché (voire vendu) dans son univocité. Ne serait-il pas le contraire de la pudeur, la négation du secret? (*ibid.*, p. 34-35).

Dans ces conditions, l'obscène renvoie à la monstration spectaculaire d'un objet jugé au premier chef inesthétique ou amoral. L'excès de représentation, le *plus visible que le visible* de Maier, apparaît dans l'imminence, dans l'abolition de la distance, dans un trop de proximité qui invalide l'épaisseur et la complexité du

---

<sup>9</sup> MAIER se réfère à l'ouvrage de Jean BAUDRILLARD. 1983. *Les stratégies fatales*. Paris : Grasset.

montré. Toujours selon Maier, l'obscène réside dans cet écart entre une image impossible et sa matérialisation. L'obscène se trouve donc « hors scène » au quotidien, c'est-à-dire imaginé/supposé, et il ne se concrétise que lorsqu'il est montré/représenté dans le cadre d'un spectacle artistique ou commercial :

Pour qu'il y ait de l'obscène, il faut donc qu'existe une volonté, qu'elle soit artistique ou commerciale, de le montrer. [...] Aussi un fait pur, un événement, ne peut-il pas être *intrinsèquement* obscène : il ne le devient que s'il est pris dans les rets du filet d'un faiseur d'images ou d'un montreur de spectacles. L'obscène, qui permet de jouer avec la mort par des images, est un intermédiaire entre un réel inaccessible (qualifié par Jacques Lacan d'"impossible", car impossible à conceptualiser, à atteindre) et la représentation. Il constitue un véritable *no man's land* entre le réel et l'imaginaire (Maier 2004, p. 32).

De plus, la représentation obscène entraîne à la fois une sacralisation et une désacralisation de son objet. L'obscène est profane dans la mesure où il prend souvent le contre-pied du tabou et de la morale, mais il peut également consacrer son objet en en exaltant ou en en sublimant la photogénie.

En tant qu'objet esthétiquement répugnant et moralement scandaleux, plusieurs artistes ont tenté de domestiquer la part d'abject associée au cadavre. Pour Maier, la fonction première de l'art consiste à donner accès à ce qui ne saurait se voir (p. 34). La difficulté de se représenter la mort serait due au fait culturel que la mort apparaît comme un rien et que le rien est, à proprement parler, irréprésentable et inimaginable (*ibid.*, p. 29). Ce serait précisément cette aporie de la représentation qui encouragerait certains artistes à proposer une imagerie de cet imaginaire diffus. L'art s'avère assurément un terrain propice à l'étalage de l'obscène en raison de son extraordinaire fécondité et certaines

œuvres sont délibérément organisées autour du jeu de la confrontation : « [...] the project of much contemporary art, which ruptures the screen of the body [is] to reveal a space or surface so traumatic that it is an encounter with what is beyond metaphor, beyond the capacity of language to describe or contain » (Townsend 1998, p. 68). Quand le langage s'avère insuffisant pour s'entretenir du trépas, l'image peut tenter de lui suppléer ou de l'assister, que ce soit dans une entreprise de domestication du tabou ou dans une mise en scène transgressive de l'occulte. L'image aura par ailleurs cet avantage d'illustrer matériellement l'ampleur de la transgression. C'est le cas par exemple pour les œuvres multidisciplinaires dont fait l'objet ce mémoire en ce qu'elles « ne visent alors rien d'autre qu'à exhiber ce que le spectateur ne saurait voir, ce qu'il se refuse à voir, *mais en même temps* ce qu'il prend plaisir à voir » (Maier 2004, p. 31). Ainsi, les notions de tabou culturel et de choc visuel sont essentielles à l'étalage médiatisé de l'obscène. La représentation de la morgue au cinéma comme dans les autres arts correspond certes à ces principes de spectacle exhibé et de confrontation morale et esthétique. Les motivations du spectacle obscène diffèrent selon les époques, les artistes et les médias, mais la curiosité et le plaisir visuel sous-tendent la production des œuvres qui sont étudiées ici, de même que l'exposition publique du cadavre à la Morgue de Paris au 19<sup>e</sup> siècle.

### Les modes d'expression de l'obscène : étalage et surgissement

Si l'obscène se concrétise par étalage impudique, par monstration brutale et détaillée d'un tabou, il arrive toutefois qu'il soit intermittent, discontinu et

irrégulier. Étalage et surgissement constituent les deux modes d'expression de l'obscène. Le surgissement de l'obscène intermittent est intrusion, il disloque la linéarité de l'œuvre en posant un contraste dissonant qui heurte les attentes du spectateur. À l'instar de la monstration cinématographique, l'obscène intermittent renvoie à la dialectique du montré/caché et tire son efficacité d'une alternance (Maier 2004, p. 42). Nous reviendrons sur cet aspect précis dans notre deuxième chapitre<sup>10</sup>. Dans ce cas déterminé, le surgissement obscène nécessite une condition d'origine homogène qui permette la rupture antithétique : « [...] cet obscène exige un contexte qui l'enchâsse et lui fasse prendre toute sa dimension de rupture. C'est le contraste qui compte, le décalage entre la norme acceptée par la société et l'incongru qui va y introduire une brèche, au point peut-être de la faire chanceler » (*ibid.*, p. 42).

Pour illustrer ces deux différents modes d'expression de l'obscène, Maier compare les écrits de Sade et de Casanova. Pour le premier (Sade – étalage obscène), c'est la scène qui est obscène (le *studium*, le cadre), tandis que pour l'autre (Casanova – surgissement obscène), c'est le fragment (le *punctum*, le détail) (*ibid.*, p. 42-43). Nous serons éventuellement conduits à appliquer ces données aux clichés de Serrano à la toute fin du chapitre trois<sup>11</sup>. Chacun des modes d'expression de l'obscène entraîne un bouleversement, un retournement de l'ordre des choses, mais cette remise en question n'est pas forcément subversive puisqu'elle dépend du contexte dans lequel se produit le choc, sachant que

<sup>10</sup> Voir « La temporalité de l'attraction », p. 47-50.

<sup>11</sup> Voir « Conclusion : la déréluction obscène », p. 84-88.

l'obscène est appelé à muter selon les époques. Notons pour conclure ce préambule que l'art contribue souvent de près à ces changements dans les sensibilités en repoussant sans cesse les limites de la morale.



## CHAPITRE 1 : LA MORGUE DE PARIS L'EXPOSITION PUBLIQUE DU CADAVRE AU 19<sup>e</sup> SIÈCLE

### Expérience urbaine et attraction culturelle

Au cours du 19<sup>e</sup> siècle à Paris, les dépouilles non identifiées et non réclamées qui sont trouvées sur le territoire municipal par les autorités parisiennes sont envoyées à la morgue où elles sont exposées publiquement et gratuitement pendant quelques jours. À une époque où le macabre imprègne massivement la littérature et la peinture, en particulier les travaux des romantiques et des symbolistes, la capitale française voit l'inauguration du théâtre Grand Guignol qui se spécialise dans les effets spéciaux particulièrement sanglants<sup>1</sup>. Du côté de Londres dès 1845, le musée de cire *Madame Tussaud*<sup>2</sup> est une attraction touristique populaire qui présente une « chambre aux horreurs » dans laquelle sont exposées les effigies des victimes de la Révolution française et des meurtriers. À Paris en 1882, le Musée Grévin qui présente des figures de cire illustrant l'actualité parisienne attire les foules. Toutes ces formes de représentations spectaculaires du réel, et notamment les représentations de la mort, ont la cote au 19<sup>e</sup> siècle. Ces différents phénomènes témoignent de la fascination toujours renouvelée du public à l'endroit de l'étalage du cadavre.

Véritable phénomène urbain, l'exhibition publique des dépouilles à la Morgue de Paris est un spectacle contemporain aux débuts du cinéma, appelé à être vu par tous. Précisons d'entrée de jeu qu'il s'agit d'une pratique typiquement

---

<sup>1</sup> Le Grand Guignol est fondé par Oscar Méténier en 1897.

<sup>2</sup> Marie Tussaud née Marie Grosholtz, 1761-1850. Le musée *Madame Tussaud* est fondé à Londres en 1835.

parisienne, qui ne connaît pas de pendant à l'international. La Morgue de Paris est le lieu de l'identification des corps à laquelle participent de nombreux visiteurs venus assouvir leur curiosité. L'étymologie du terme « morgue » fait d'ailleurs explicitement référence au regard de l'autre : « The term morgue itself incorporates visibility as the institution's defining quality since it is derived from the archaic verb *morguer* – to stare, to have a “fixed and questioning gaze”<sup>3</sup> » (Schwartz 1999, p. 50). Supprimant tous les intermédiaires, l'exposition publique du cadavre à la morgue possède cette particularité d'instaurer « un rapport primaire avec le corps exposé » (Bertherat 2005b, p. 182). Les principaux travaux portant sur le sujet sont ceux de Vanessa R. Schwartz et de Bruno Bertherat, ce dernier étant devenu un spécialiste de la question. En suivant leurs argumentations respectives, nous verrons dans ce chapitre l'institutionnalisation de l'exposition publique du cadavre, la naissance d'une esthétique du corps défunt axée sur le spectaculaire, ainsi que l'émergence d'une narration sensationnelle dans la presse parisienne qui encourage et promeut l'intérêt autour du phénomène en l'érigant au rang d'authentique attraction populaire, en une sorte de foire réglementée de l'obscène. Nous pourrions ensuite comparer les observations retenues sur l'attraction et la narration à la Morgue de Paris avec les autres formes de médias étudiés dans les chapitres suivants, en l'occurrence la photographie, le cinéma et la télévision, en nous rapportant à l'esthétique de l'obscène telle que nous l'avons définie en introduction.

---

<sup>3</sup> SCHWARTZ cite Adolphe GUILLOT. 1887. *Paris qui souffre : la basse geôle du Grand Châtelet et les Morgues modernes*. Paris : Rouquette, p. 33.

Les recherches d'Allan Mitchell nous indiquent qu'à l'origine, c'est-à-dire depuis son instauration au 14<sup>e</sup> siècle sous l'Ancien Régime, la morgue est un dépôt de cadavres appelé basse geôle dans les prisons du Châtelet. À partir de 1713, soit à la fin du règne de Louis XIV, l'établissement est pris en charge par l'État et l'exhibition publique des dépouilles à des fins d'identification voit le jour (Mitchell 1976, p. 581). Pendant les 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles, la morgue institutionnalise l'exposition publique du cadavre. Cette institutionnalisation répond à la volonté moderne d'un contrôle social de la population (régulation des naissances et des décès), en plus de coïncider avec le développement de la notion d'individu et la modernisation de l'État :

Dans un monde de plus en plus urbanisé, l'anonymat apparaît comme une menace, alors que dans le même temps le sentiment de l'identité individuelle se fait plus fort. La Morgue participe ainsi à une sorte de vaste travail régulateur d'identification des citoyens : elle a une fonction "épuratoire"<sup>4</sup> [...] (Bertherat 1995, p. 24-25).

Au fil des années se développe un appareil administratif suréminent à la morgue. En tant qu'institution parisienne officiellement reconnue, la morgue acquitte des utilités médicales et légales. « The Paris morgue of the nineteenth century was one of the city's more prominent social institutions », écrit Allan Mitchell (1976, p. 584).

La Morgue de Paris sert également la fonction « d'espace collectif » (Bertherat 1995, p. 27). Visiter la morgue devient, au cours du siècle, une pratique sociale populaire. L'entrée est gratuite et tous peuvent y accéder

---

<sup>4</sup> BERTHERAT cite Charles NODIER. 1838-1839. *Paris historique. Promenade dans les rues de Paris*. Tome 1 : *La Morgue, quai du Marché Neuf*. Paris : F.G. Levrault

librement : ouvriers, femmes, enfants, touristes, flâneurs, marginaux, élites et familles. On peut y circuler tous les jours, du matin jusqu'au soir. On vient à la morgue pour se distraire et s'imprégner des dernières tendances de la mode auprès de la foule considérable qui s'y presse. À ce sujet, Schwartz affirme que la morgue devient le lieu d'une expérience singulièrement urbaine : « As a depository for anonymous corpses found in the public domain, the morgue represented the quintessentially urban experience of anonymity with its potential for both increased freedom and alienation. After all, only in a city might a woman or man or child die alone and go unrecognized » (1999, p. 46). Les autorités parisiennes vantent par ailleurs l'identification des cadavres comme un principe régulateur nécessaire au maintien de l'ordre social. La visite de la morgue relève donc du devoir civil des citoyens. Tous les renseignements recueillis sont consignés dans des registres tenus par les autorités. Le flâneur peut désormais justifier sa présence et sa curiosité derrière des exigences civiles et une apparente participation à la résolution de l'enquête criminelle, et ce, en dépit du fait que la plupart des gens qui visitent la salle d'exposition savent pertinemment qu'ils ne pourront pas identifier le cadavre. Le caractère noble des responsabilités civiles légitime à la fois le nouveau loisir citadin et le spectacle macabre qui seraient autrement perçus comme indécents. Le devoir civil se combine ainsi au divertissement populaire : « The "duties" of urban life were thus transformed into a spectacular entertainment » (Schwartz 1999, p. 64).

Flairant les bonnes affaires, des marchands ambulants s'installent à proximité de l'attroupelement, si bien que la Ville se voit dans l'obligation d'instaurer des mesures de sécurité. Bientôt, les guides touristiques locaux annoncent la morgue comme une attraction culturelle notoire, une excentricité parisienne : « Au XIX<sup>e</sup> siècle, la Morgue fait ainsi partie “des curiosités cataloguées, des choses à voir au même titre que la Tour Eiffel, Yvette Guilbert [la célèbre chanteuse de café-concert, immortalisée par Toulouse-Lautrec] et les catacombes<sup>5</sup>” » (Bertherat 1994, p. 20). De la même façon, l'historienne Vanessa R. Schwartz signale : « The popularity of public visits to the Paris Morgue during the nineteenth century was part of the spectacular “real life” that chroniclers, visitors and inhabitants alike had come to associate with Parisian culture » (1999, p. 47). L'exhibition se termine quand les signes de décomposition qui transforment et déforment le corps empêchent la reconnaissance du défunt. La plupart des cadavres qui séjournent à la morgue présentent des traces de putréfaction avancée, ce qui permet à Bruno Bertherat de convenir que « la Morgue est [...] plus proche du champ de bataille que de l'amphithéâtre de dissection » (2005a, p. 236).

L'affluence à la Morgue de Paris traduit l'obsession de la mort qui bouleverse le bourgeois du 19<sup>e</sup> siècle (Higonnet 1984, p. 410). Le spectacle offert intéresse toutes les classes sociales, les nationalités et les groupes d'âge. La contribution de la presse parisienne est, à cet égard, considérable. Schwartz remarque que les quotidiens locaux de l'époque participent amplement à la mise

---

<sup>5</sup> BERTHERAT cite un article dans le journal *Le Voltaire*, 2 septembre 1892.

en place de conventions entourant l'exhibition publique du cadavre en fabriquant une narration à sensation autour des corps exposés, de même qu'en s'intéressant plus particulièrement aux dépouilles des femmes et des enfants (1999, p. 47). Les bulletins écrits se passionnent pour les crimes sensationnels et publient régulièrement des rubriques sur les expositions tenues à la morgue. Par l'entremise de la presse parisienne, la morgue devient le centre de l'enquête criminelle. Aussi, la presse écrite participe à une transformation de la représentation de la mort qui passe d'un état de transcendance abstrait à un incident fugace de l'actualité quotidienne : « Aided by the growth of the mass-circulated press and the organized tourism, the spectacle of the morgue's display window transformed the formerly eternal corpse into something ephemeral : current events » (*ibid.*, p. 49). La fréquentation des lieux connaît des hausses ponctuelles, souvent impressionnantes, qui sont certes liées aux événements de l'actualité et aux faits divers diffusés dans les journaux. Bertherat cite à titre d'exemple la première grande catastrophe ferroviaire française de 1842 ou l'incendie de l'Opéra-Comique en 1887 (1994, p. 19). En étudiant le discours de la presse du 19<sup>e</sup> siècle, Schwartz observe que la fascination et l'intérêt sans cesse renouvelés du public pour les exhibitions à la morgue rejoignent le phénomène de la désacralisation de la mort, un phénomène attribuable à l'élaboration d'une narration autour de l'exposition des corps (1999, p. 48). Pour Bertherat, la motivation première du public qui visite la Morgue de Paris demeure la curiosité (1995, p. 26). De notre côté, en demeurant dans le sillage de ces deux chercheurs, nous posons dans ce chapitre que les transformations successives du dispositif à

la Morgue de Paris, en étant axées de plus en plus sur le visuel, le spectaculaire et la théâtralisation, demeurent soutenues et encouragées par la création d'une narration sensationnelle dans la presse parisienne du 19<sup>e</sup> siècle. La spectacularisation progressive du dispositif transforme l'établissement municipal en une sorte de théâtre légiféré de l'obscène. La narration dramatique et souvent mystérieuse entourant l'exposition des corps attise la curiosité du visiteur tout en promouvant la pratique, tandis que l'exhibition acquiert des caractéristiques proprement attractionnelles : « While the newspaper narratives incited interest, the morgue administration was integrally involved in spectacularizing the display that people came in droves to see » (Schwartz 1999, p. 71). Le macabre et le scabreux deviennent des attractions spectaculaires et le bâtiment se transforme pour mieux les mettre en scène. Mais avant d'aller plus loin dans cette hypothèse, voyons d'abord en quoi consiste la spectacularisation progressive du dispositif à la Morgue de Paris.

### La vitrine : l'aquarium panoptique

Située à proximité du poste de police et de la faculté de médecine de la Sorbonne, au cœur du quartier administratif et surplombant le fleuve, la morgue est particulièrement visible et accessible afin de permettre une entrée de masse et ainsi servir l'identification<sup>6</sup>. La reconnaissance du cadavre fonctionne selon le

---

<sup>6</sup> Les deux morgues successives sont situées au centre sur des points de passage de la ville très fréquentés : le quai du Marché-Neuf dès 1804, puis le quai de l'Archevêché à la pointe Est de l'île de la Cité en 1864. Voir Bruno BERTHERAT. 2005a. « Le miasme sans la jonquille : l'odeur du cadavre à la Morgue de Paris ». Dans Alain CORBIN, Anne-Emmanuelle DEMARTINI et Dominique KALIFA (dir.), *Imaginaire et sensibilités au XIX<sup>e</sup> siècle : études pour Alain Corbin*. Paris : Créaphis, p. 236.

principe empirique et volontariste suivant : « plus les visiteurs sont nombreux, plus les chances d'identification sont importantes » (Bertherat 1994, p. 17). Les deux pièces principales de la bâtisse sont la salle du public et la salle d'exposition. Plusieurs bâtiments spécialisés sont progressivement adjoints à l'édifice principal : une salle d'autopsie, un laboratoire, une salle de conférence, une salle de déclarations, un entrepôt pour les corps, un lavoir et une buanderie. La pièce du public, semblable à un aquarium, est attenante à la salle d'exposition. Il s'agit du lieu le plus vaste et le plus fréquenté de l'établissement. Ses dimensions permettent à une foule considérable de se rassembler pour contempler une dizaine de cadavres alignés sur des dalles individuelles de marbre noir. Ceux-ci sont entreposés derrière une baie vitrée, tandis que les dalles sont inclinées pour assurer une meilleure visibilité. On attribue un numéro à chacun des cadavres sélectionnés pour la vitrine. Tous les corps exposés doivent être inconnus mais reconnaissables. Moderne et efficace, la salle d'exposition autorise une visibilité exceptionnelle puisque tout l'étalage public du cadavre est régi en fonction de l'identification : « The display at the morgue encouraged the crowd to scrutinize the corpses and thus reason along with the experts about the causes of death » (Schwartz 1999, p. 62). C'est ainsi que Bruno Bertherat dresse un parallèle entre la « maison de verre », termes du magistrat Adolphe Guillot dans son ouvrage de 1887 sur la morgue, et le système carcéral panoptique envisagé par Michel Foucault (1975, p. 209) sur la base d'une visibilité accrue :

[...] la Morgue est, selon l'expression d'un contemporain, une « maison de verre<sup>7</sup> ». Or, Michel Foucault emploie une expression similaire (« un édifice transparent ») dans son ouvrage *Surveiller et punir* à propos de la naissance

---

<sup>7</sup> BERTHERAT cite Adolphe GUILLOT. 1887. *op. cit.*, p. 199.



d'un système carcéral organisé sur le mode *Panopticon*, modèle de la prison idéale inventé par le philosophe anglais Jeremy Bentham à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce système consiste en une architecture circulaire constituée de cellules munies de fenêtres, qui a pour centre la tour où se trouve le gardien. Celui-ci peut facilement surveiller tous les prisonniers qui lui sont tout le temps visibles. Malgré des différences évidentes, on peut dire que, dans son principe de surveillance, la Morgue de Paris est un organisme de type panoptique original (Bertherat 1995, p. 26).

Les dépouilles exposées en vitrine sont presque complètement nues, à l'exception de leurs parties génitales qui sont recouvertes d'un drap ou d'un pagne de cuir. La nudité permet de faire voir les blessures et les autres marques sur les corps. On affiche également les vêtements du défunt dans le présentoir afin de faciliter la reconnaissance du corps. Bertherat précise que les vêtements sont en effet les premiers indices de l'individualité et de l'identité d'une personne (2005b, p. 187). La vitrine, tel un écran, installe une distance physique qui prévient le contact direct entre les visiteurs et les cadavres, en plus de prémunir contre l'odeur fétide de la putréfaction. Mitchell soutient que les effluves nauséabonds font partie intégrante de l'expérience d'une visite à la morgue : « No one crossing the bridge could altogether ignore the morgue, in any event, if only because of the penetrating stench of chemicals and the unusually dense population of large grey rats in the vicinity » (1976, p. 582). Plusieurs témoignages, dont certains iconographiques, repérés par Bertherat permettent de confirmer cette assertion. On y rapporte différentes attitudes pour masquer l'odeur comme fumer la pipe ou le cigare, se boucher le nez ou poser un mouchoir sur son nez. Selon ce dernier, l'odeur pestilentielle qui émane des lieux n'empêche toutefois pas les visiteurs d'affluer (2005a, p. 237). Le choc olfactif se

conjugue au choc visuel, mais c'est néanmoins celui-ci qui demeure le plus percutant des deux.

La morgue ne possède pas de coulisses et il arrive que le public soit mis brièvement en contact avec les corps que l'on transporte d'un endroit à un autre. Vers la fin du 18<sup>e</sup> siècle, les municipalités tentent de séparer distinctement l'emplacement des êtres vivants de celui des êtres trépassés par la délocalisation des cimetières aux confins des villes. Schwartz rapporte qu'au milieu du 19<sup>e</sup> siècle toutefois, cette séparation s'effrite avec l'expansion des villes sur les territoires adjacents et les sépultures sont progressivement réintégrées à l'intérieur des limites municipales (1999, p. 54). Malgré les protestations eu égard à ce rapprochement, les morts demeurent dorénavant à proximité des vivants.

### **Théâtre du peuple et spectacle moral**

« Like art, the Morgue couples morality with entertainment » (Higonnet 1984, p. 410).

Devant la fréquentation de l'établissement sans cesse croissante, des moyens sont entrepris pour retarder la décomposition des corps et ainsi prolonger la période d'exhibition. À partir de 1830, les dépouilles sont arrosées de manière ininterrompue. L'utilisation des chlorures et de l'acide phénique permet à son tour de désinfecter et de ralentir le processus de putréfaction. Toutes ces techniques de conservation sont conformes à l'exigence de visibilité de la salle d'exposition, nous confirme Bertherat (2005b, p. 184). Dès 1877, on affiche les photos des défunts et, en 1882, on installe un système de réfrigération qui permettra de conserver les corps encore plus longtemps. Les cadavres qui

présentent des signes de décomposition trop avancés sont remplacés par des figurines de cire, ce qui entraîne un dédoublement de la représentation spectaculaire : apercevoir la dépouille d'une victime assassinée et s'émerveiller devant l'effet de réel de la reproduction de cire. Comme le note Schwartz, « reality as spectacle was transformed into realist spectacle » (1999, p. 73).

La salle d'exposition de la morgue est largement tributaire du dispositif théâtral. Un rideau est placé dans la baie vitrée à l'instar de la scène de théâtre. La vitrine elle-même circonscrit l'espace du spectacle et astreint au voyeurisme (Schwartz 1999, p. 61). La salle est pourvue d'un éclairage au plafond qui permet d'accentuer les traits physiques des corps exposés, mais qui accélère également leur décomposition. Le vocabulaire du spectacle s'immisce progressivement à travers celui de l'exposition funéraire : on va voir un spectacle, un *show*, on va au musée des morts (Higonnet 1984, p. 410). Schwartz avance que lorsque la salle d'exposition est inoccupée, le public s'y réfère comme à une période de relâche (en anglais « *intermission* ») (1999, p. 60). Hormis ces emprunts techniques et lexicaux au dispositif théâtral, l'admission gratuite à la salle d'exposition consolide cette idée de la morgue comme une institution du peuple pour le peuple : « While the display's defenders claimed that the spectacle existed in the name of science, the public knew what the morgue administration might have known but certainly would not admit : they offered the best free theater in town. [...] commentators described the experience of visits to the morgue as theatrical entertainment » (Schwartz 1999, p. 59). Mitchell discerne également ce discours

du divertissement spectaculaire au sujet de la morgue dans le roman *Thérèse*

*Raquin* d'Émile Zola<sup>8</sup> :

La morgue est un spectacle à portée de toutes les bourses, que se payent gratuitement les passants pauvres ou riches. La porte est ouverte, entre qui veut. Il y a des amateurs qui font un détour pour ne pas manquer une de ces représentations de la mort. Lorsque les dalles sont nues, les gens sortent désappointés, volés, murmurant entre leurs dents. Lorsque les dalles sont bien garnies, lorsqu'il y a un bel étalage de chair humaine, les visiteurs se pressent, se donnent des émotions à bon marché, s'épouvantent, plaisantent, applaudissent ou sifflent, comme au théâtre, en déclarant que la morgue est réussie, ce jour-là (Zola cité dans Mitchell 1976, p. 583-584).

À son tour, le célèbre magistrat français Adolphe Guillot se désole et condamne cet engouement populaire pour la morgue et le crime qu'il compare à une piètre représentation théâtrale :

Il faut voir les abords de la Morgue quand il vient de se commettre un de ces crimes autour desquels, pour une raison ou pour une autre, on fait un peu de tapage; car il en est des crimes comme des pièces de théâtre; il y en a qui réussissent tout en étant fort médiocres; soit que le luxe des décors les ait sauvées, soit que par caprice la Fortune les ait portées sur ses ailes; il y en a d'autres, beaucoup plus intéressantes et d'un style meilleur, auxquelles personne ne fait attention et qui disparaissent bientôt de l'affiche. [...] tout à coup, on ne sait pourquoi, le public éprouvera le besoin de donner à l'un de ces événements une importance particulière et de se passionner pour lui. Tout le monde se met alors en campagne et l'affaire, ainsi grossie et exploitée par l'imagination de chacun, prend des proportions fantastiques. La Morgue devient la grande attraction; l'ouvrier quitte son atelier, la femme prend son nourrisson sur ses bras, l'enfant fait l'école buissonnière [...] (1887, p. 159).

Nombreux sont les observateurs de l'époque qui lient l'enthousiasme populaire pour la morgue à l'attrait éprouvé pour le théâtre en établissant différents parallèles entre les deux types de représentations spectaculaires. Bertherat remarque que les comparaisons entre la morgue et le théâtre se développent dès

---

<sup>8</sup> Le roman *Thérèse Raquin* d'Émile ZOLA est publié en 1867.

les années 1860<sup>9</sup> (2005b, p. 193). Par ailleurs, Guillot observe que le théâtre se réfère lui aussi à la morgue, par exemple avec la pièce « Casse-Museau » en 1882 (1887, p. 155). Il appert que les correspondances morgue/théâtre trouvent leurs origines, non seulement dans leurs dispositifs analogues, mais aussi dans le désir ardent de voir qui marque le 19<sup>e</sup> siècle :

[les gens vont à la morgue] pour se repaître d'un spectacle dégoûtant, au milieu de l'âcre odeur de l'acide phénique ; peu leur importe, ils sont contents, ils vont là comme à une partie de plaisir, ils font la queue pendant des heures entières, ils se bousculent à la porte, ils montent les uns sur les autres ; la plupart du temps ils ne voient rien et leurs regards curieux ne peuvent percer le voile de buée qui s'étend sur les glaces de la vitrine ; ils n'en sont pas moins satisfaits, ils sont venus, ils n'ont pas vu, mais ils auraient pu voir [...] (Guillot 1887, p. 159-160).

Comme la plupart des corps exposés en vitrine présentent des signes de violence physique (noyés, battus, affamés, assassinés ou suicidés), le visiteur assiste en quelque sorte au spectacle moralisateur des passions humaines (culpabilité, désespoir, folie, détresse, péché) et à l'illustration des excès qui ont conduit le malheureux à sa perte (convoitise, débauche, cupidité, inconduite) : « [...] the spectators at the Morgue are helpless but lucid witnesses of the modern condition » (Higonnet 1984, p. 412). L'exhibition de la dépouille violentée renferme donc un avertissement vertueux, une condamnation morale des comportements prohibés par la bienséance : « Displayed at the Morgue, the corpse is perceived as proof of cosmic retribution for passion's evil end folly » (*ibid.*, p. 412). Les corps des femmes, et plus particulièrement ceux des nouveaux-nés, sont porteurs de ce type de semonce. On soutient que ceux-ci sont exposés en plus grand nombre au neuvième mois suivant le carnaval (Veyriras

---

<sup>9</sup> BERTHERAT cite à titre d'exemple une comparaison morgue/théâtre dans un texte de l'auteur Victor FOURNEL. 1867. *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*. Paris : E. Dentu, p. 369.

1982, p. 54). La mort anonyme, corroborée par l'absence d'obsèques, apparaît comme un châtement suprême. Un public d'habitues se rend à la morgue à chaque incident violent. La curiosité macabre demeure toutefois niée avec véhémence dans toutes les classes de la société :

The bourgeois assert that only the lower classes are fascinated by the Morgue; lower-class spokesmen accuse the bourgeoisie; men accuse women; women accuse men; Anglo-Saxons accuse the French; the French accuse the Anglo-Saxons. Each professes disgust at the other. In the end, the disgust is only displaced; it's real object is oneself. "Stand in one of these crowds for ten minutes, and the pity and horror with which the dead have inspired you, will be forgotten in your disgust and contempt for the living" (Higonnet 1984, p. 413).

Dans l'un de ses articles, Bertherat suggère une typologie des attitudes possibles du visiteur de la morgue et il en décrit les évolutions (1995, p. 29-30). La première attitude repérée est la familiarité, c'est-à-dire une certaine prédilection pour le spectacle macabre qui provient du caractère public que revêt la mort à cette époque : « Il y a accoutumance, parce qu'il y a un spectacle quotidien qui suscite, avec la bénédiction des autorités, une véritable pratique sociale » (Bertherat 2005b, p. 189). La morgue présente en effet le spectacle de la mort sur une base régulière et de manière particulièrement visible. Or, la familiarité éprouvée par le visiteur n'est toutefois pas synonyme d'indifférence puisqu'elle sous-tend un double mouvement de fascination et de répulsion envers la mort. Fascination et répulsion constituent ces deux autres attitudes répertoriées par Bertherat et renvoient aux métamorphoses fantastiques de la thanatomorphose et à l'horreur du cadavre putréfié.

En étudiant le discours des élites essentiellement masculines qui émanent des différentes sources écrites analysées (romans, poèmes, guides touristiques et presse), Bertherat énonce ensuite les principaux thèmes qui se rapportent à l'exposition publique du cadavre (1995, p. 30-32). Le premier thème recensé est précisément l'horreur qu'inspirent l'état de putréfaction, les signes de décomposition et les blessures du cadavre. Il distingue également dans les témoignages une fascination de type érotique qui s'explique par la nudité des cadavres. Dans un contexte culturel où la sexualité est réprimée, la morgue apparaît comme un lieu particulièrement permissif (1995, p. 31). À partir de 1877 toutefois, on exige que les corps exposés en vitrine soient rhabillés. Le détournement funéraire est le troisième thème perçu dans le discours sur la morgue. Comparer le cadavre à un dormeur ou à une statue par exemple permet de réintégrer la mort dans un rituel plus apaisant. Une part du macabre est ainsi éludée : « Ces visions sont la forme ultime du détournement funéraire et montre (sic) l'intense travail de l'imaginaire » (Bertherat 2005b, p. 191).

### La morgue et la presse : l'attraction et la narration

Les quotidiens de l'époque décrivent la morgue comme étant une double attraction parce qu'on peut y observer les dépouilles anonymes, mais aussi y étudier le comportement des classes populaires. D'autre part, la presse s'interroge sur le voyeurisme des femmes qui visitent les lieux et elle remet en cause la décence de ces expositions mortuaires publiques. Malgré ces admonitions, la presse continue d'entretenir l'intérêt pour la morgue et crée un palmarès de

causes célèbres. Si l'attraction spectaculaire demeure l'exposition du cadavre, la presse procure la trame narrative dramatique :

The bodies at the morgue were [...] not mere corpses. As Cherbuliez explained, "To the attraction of the spectacle of death is added the interest of drama... all the displayed corpses almost always have a dramatic story, often noisy and whose final word often remains a mystery<sup>10</sup>". Behind each corpse's mysterious identity lay an untold story that readers searched out in a press that offered them up for wide-scale consumption (Schwartz 1999, p. 68).

La presse crée et propage un récit sensationnel autour des corps exposés à la morgue. Par l'entremise de la presse, le visiteur a désormais accès à la description des événements qui ont mené l'infortuné à la morgue. Cette narration éblouissante fait perdre une part d'anonymat au cadavre et une identification est dès lors possible : « [...] rather than mere inanimate, lifeless objects, the corpses were embedded in particular and sensational narratives that encouraged viewer identification with the corpses because they revealed a "sad equality of all sorts of lives and social stations"<sup>11</sup> [...] » (*ibid.*, p. 68-69). Sous la plume des reporters, le fait divers banal devient spectaculaire. Les journaux s'intéressent principalement aux histoires concernant les femmes et les enfants, de même qu'aux incidents violents ou mystérieux, précisément parce que ceux-ci impressionnent davantage. Dans la création de ces narrations, la presse se base sur les conventions qui entourent la représentation de la mort et elle en produit de nouvelles. Ces conventions sont ensuite reprises par la littérature, par le portrait mortuaire et plus tard, par la photographie, nous rappelle Schwartz (1999, p. 70).

<sup>10</sup> SCHWARTZ cite Ernest CHERBULIEZ. 1891. « La morgue », *Revue des deux mondes*, (janvier), p. 344.

<sup>11</sup> SCHWARTZ cite Paul STRAUSS. 1892. *Paris ignoré*. Paris : Librairies imprimeries réunies, p. 252.



Tandis que les médias écrits deviennent le support de la curiosité populaire et qu'ils s'évertuent à entretenir l'intérêt du public, l'administration de la morgue s'efforce de rendre l'exposition toujours plus spectaculaire par la disposition des corps dans la baie vitrée. Le 19 mars 1840, le cadavre embaumé de "l'enfant de la Vilette"<sup>12</sup> est exposé habillé et allongé sur un lit plutôt que sur la plaque de marbre usuelle et ses yeux ont été remplacés par des yeux artificiels. La mise en scène est fracassante : « Il s'agit à la fois d'allonger la durée de l'exposition, de donner au cadavre un aspect plus réaliste et d'attirer le public » (Bertherat 1994, p. 20). Des objets qui ont appartenu au défunt ou qui possèdent un lien avec le crime perpétré sont également introduits dans le présentoir. Ces accessoires deviennent des éléments de mise en scène qui dramatisent l'exposition. Pour Schwartz, les accessoires en vitrine permettent de créer l'illusion de la réalité, tout en contribuant à esthétiser cette réalité (1995, p. 282). En 1886, on installe une fillette de quatre ans trouvée morte par les autorités, "l'enfant de la rue du Vert-Bois"<sup>13</sup>, sur une chaise recouverte d'un drap rouge. On rapporte dans l'édition du journal *Le matin* du 2 août 1886 que le procédé fait ressortir la pâleur de la peau du petit cadavre (Schwartz 1999, p. 78). La disposition du corps, les accessoires et la dépouille elle-même deviennent porteurs d'une narration réelle ou anticipée, puisque les visiteurs tentent de déceler dans l'organisation en vitrine des indices qui pourraient les mener à l'élucidation du mystère. La presse transforme l'enquête policière en reportages

---

<sup>12</sup> Le 17 mars 1840, le corps d'un enfant de 10 ans quasi décapité est trouvé dans la commune de Vilette. Le meurtrier, Pierre-Vincent Élicabide, est condamné à la peine de mort.

<sup>13</sup> Voir illustration en annexe, « Le mystère de la rue du Vert-Bois », *Le journal illustré*, 15 août 1886, p. 116.

écrits qu'elle égaye parfois de photographies qui contribuent elles aussi à la création d'un récit autour de la dépouille. On présente ainsi des photos de l'édifice où fut découvert le cadavre, des gens qui firent la macabre découverte, de la foule massée à l'extérieur de la morgue, de l'intérieur de la salle d'exhibition... Le bâtiment de la morgue entre à son tour dans la trame narrative du fait divers, puisqu'on suppose que le meurtrier pourrait s'y rendre afin d'y contempler sa victime. Le visiteur peut donc espérer être le témoin d'une arrestation spectaculaire en se trouvant sur les lieux de l'exhibition.

Les travaux de Vanessa R. Schwartz décrivent les liens étroits qui unissent la théâtralisation spectaculaire de l'exposition du cadavre à la Morgue de Paris et l'élaboration d'une narration à sensation dans la presse de l'époque. En se rapportant aux écrits de Guillot, elle note, « if the morgue could be referred to as the “theater of crime,” then certainly more than one newspaper “serves as its program”<sup>14</sup> » (1999, p. 82). Les médias écrits et l'administration de la morgue constatent que l'attrait irrésistible du spectacle offert se trouve dans l'élaboration d'une trame narrative sensationnelle. Le spectaculaire remanie un épisode banal de la réalité et les journaux en sont les premiers bénéficiaires par l'augmentation de leur tirage. Adolphe Guillot déplore dès 1887 cet attrait du public aveuglé par le sensationnel :

[...] les marchands de journaux vendent leurs numéros aux passants souvent attrapés, et toujours incorrigibles. Dès qu'un événement nouveau se produit, le reste est bien vite oublié ; comme le taureau dans l'arène, que le capéador attire en agitant devant lui une étoffe rouge, le Parisien se jette

---

<sup>14</sup> SCHWARTZ cite Adolphe GUILLOT. 1887. *op. cit.*, p. 258.

sur le premier crime sanglant ; il en fait sa pâture grossière et malsaine, il ne pense plus qu'à cela [...] (p. 158).

Aussi, la trame narrative sensationnelle dans la presse parisienne, de concert avec la spectacularisation du dispositif de la salle d'exposition, entraînent la médiation de l'exhibition publique du cadavre, c'est-à-dire que ces deux instances remanient le réel dans une perspective spectaculaire, la première pour le narrer, la deuxième pour le théâtraliser : « [...] both the press and the morgue administration mediated [the] reality whose compelling nature resided in its sensational narratives » (Schwartz 1999, p. 82). D'une part, la narration ajoute à l'engouement envers le phénomène en y superposant l'intérêt du drame, d'autre part l'administration de la morgue cherche à demeurer à la hauteur du discours sensationnel de la presse en prenant modèle sur le dispositif théâtral.

Cet extrait issu du recueil de poèmes de l'ancien greffier de la morgue, Clovis Pierre, résume avec brio les dimensions plurielles du spectacle qui s'offrait à la Morgue de Paris à la fin du 19<sup>e</sup> siècle :

L'commis fort poli je vous jure,  
 Nous fit voir d'jolis nouveaux-nés,  
 Le salon d'la magistrature,  
 Les chaises des guillotiné,  
 Le lavoir, la sall' d'arrivée,  
 Des écrasés et des pendus,  
 Une jeune fille noyée,  
 Gisant pêle-mêle étendus!  
 À ce spectacle-là,  
 Mon oncl' resta baba,  
 En voyant la femme en morceaux<sup>15</sup>,  
 Ma tante poussait des sanglots,  
 Ma fille regardait,

<sup>15</sup> Le 8 novembre 1876, la morgue accueille le corps d'une femme trouvé dans la Seine; un crime célèbre que la presse allait appeler « la femme coupée en morceaux ».

De rien ne s'effrayait,  
Marrain' tout' sans d'ssus, d'sous,  
Disait : « Pourtant, c'que c'est d'nous » (Pierre 1895, p. 52-53).

Nous l'avons vu, l'exhibition publique du cadavre à la Morgue de Paris est héritière de la tradition théâtrale en étant centrée sur le spectacle, le divertissement, la morale et les sensations. Or, et comme le démontre l'extrait du poème cité, le caractère attractionnel de ces expositions émerge cependant de la réunion de nombreux aspects qui ne sont pas typiquement constitutifs du dispositif. Parmi ces attraits nous pouvons relever : la visite d'un bâtiment scientifique moderne et de ses différentes installations, l'ostentation de cadavres de femmes et d'enfants violentés et nus, l'épanchement d'histoires sordides et mystérieuses dans la presse (la femme en morceaux), la présence du personnel médical et policier sur les lieux, l'expérience d'un choc visuel (voire olfactif) dû à la thanatomorphose, la possibilité d'un contact avec de véritables cadavres et l'identification contingente du visiteur avec le défunt. Nous pouvons également ajouter à titre d'attraits : le désir de participer à une enquête criminelle, les techniques inusitées de conservation des corps, les objets et vêtements du défunt exposés en vitrine ainsi que l'attroupement de marchands ambulants à l'extérieur de la morgue. Tous ces aspects réunis contribuent à la spectacularisation de l'exhibition du cadavre et à l'édification de la Morgue de Paris en véritable attraction populaire pendant près d'un siècle.

## Conclusion : condamnation et déplacement

L'évolution des sensibilités et l'élimination progressive des spectacles d'horreur au début du 20<sup>e</sup> siècle entraînent la stigmatisation de l'exhibition publique du cadavre. On assiste alors à l'émergence d'un nouveau respect du mort et à la condamnation des effets pervers de l'exposition publique. « Autrement dit, le cadavre est devenu obscène », écrit Bertherat (2005b, p. 194). Comme les dépouilles anonymes exhibées à la morgue sont marginalisées sur deux fronts (la plupart sont des démunis ou des vagabonds et ceux-ci ont généralement connu une mort violente), l'exposition publique s'en trouvait jusqu'alors facilitée. Or, les transformations architecturales du bâtiment au style antiquisant et la disposition des corps dans la vitrine témoignent d'un nouveau respect pour le mort (Bertherat 1995, p.32). Contrairement à l'essor du culte du mort qui prévaut au 19<sup>e</sup> siècle, la mise en vitrine du cadavre est tolérée dans une perspective utilitaire, mais elle n'en demeure pas moins une pratique dégradante exempte de toutes coutumes funéraires explicites : « La Morgue est un peu l'équivalent de la fosse commune du cimetière. Enfin, elle est tantôt perçue comme un *Memento mori*, symbole de la corruption urbaine avec son cortège de suicides et de meurtres, tantôt comme un spectacle théâtral, qui n'a rien de funéraire » (Bertherat 2005b, p. 193).

Dans le même sens, le rhabillage des corps dès 1877 contribue à cette nouvelle fraternité altruiste. Puis, en 1892, un débat s'amorce dans les journaux quant à la pertinence de la salle d'exposition de la morgue. L'opinion publique est

divisée en deux camps. D'un côté, on avance l'utilité sociale de l'exposition publique, de l'autre, on en dénonce vertement les effets pervers : on réproouve la spectacularisation de l'exposition, l'on se fait défenseur de la moralité publique et l'on condamne l'accès à des scènes violentes qui corrompent l'esprit de la jeunesse. Sous la plume de ses détracteurs, « la Morgue [est] une école de démoralisation et de vice, qui dégrade le spectacle de la mort et provoque, en outre, une hausse de la criminalité juvénile : il faut donc la supprimer au plus vite. C'est une mesure d'«hygiénisme moral» » (Bertherat 1995, p. 34). On constate au demeurant que l'affluence à la morgue n'a que très peu d'incidence sur la reconnaissance des défunts. Le progrès des techniques policières et l'utilisation de la photographie entérinent cette intuition. Dès lors, la pratique n'est plus légitime. La remise en cause de l'exhibition publique du cadavre procède donc de prémisses morales et techniques. Au 20<sup>e</sup> siècle, la Morgue de Paris devient l'institut médico-légal. L'identification des cadavres passe désormais du diagnostic public à l'expertise médicale.

Tout au long du 19<sup>e</sup> siècle se mettent en place à la Morgue de Paris les bases d'un spectacle populaire héritier de la tradition théâtrale. La qualité d'attraction spectaculaire de la morgue est confirmée d'abord par le dispositif (exhibition en vitrine, rideau, éclairage), par la dramatisation progressive de l'exposition (les poses et les accessoires), par le vocabulaire utilisé autour du phénomène (spectacle, attraction populaire, « *intermission* »), par l'emplacement du bâtiment particulièrement accessible et visible (le quai du Marché-Neuf, puis

le quai de l'Archevêché), ainsi que par la création d'une trame narrative sensationnelle dans la presse parisienne qui transforme l'exhibition des corps anonymes en un spectacle moralisateur. Les journaux construisent, dirigent et entretiennent l'intérêt du public, tandis que le savoir technique de l'époque est sollicité afin de prolonger le plus longtemps possible le spectacle offert (système de réfrigération et utilisation des chlorures).

Jusqu'à sa fermeture au mois de mars 1907 sous les ordres de Louis Lépine, préfet de police, la salle d'exposition de la Morgue de Paris demeure un lieu de rassemblement, de distraction, de divertissement et l'endroit le plus fréquenté de la ville de Paris au 19<sup>e</sup> siècle. Pour Bertherat, la suppression de l'exposition publique par respect du mort et moralité publique entraîne un déplacement de la perception de la mort qui passe du familier à l'impensable et annonce la grande vague contemporaine du refus de la mort (1995, p. 24). Selon ce dernier, la mort passe dorénavant dans les représentations de l'imaginaire : la littérature, le théâtre, les arts et le cinéma :

La disparition de cette pratique sociale et de cette forme de discours s'inscrit dans une évolution générale. Désormais, le cadavre est escamoté sauf pour les proches et la famille. Il disparaît de la vie des Parisiens. Le dernier spectacle de la mort et du cadavre reste celui de l'exécution capitale dont le caractère public est supprimé après 1939. Quant à l'imaginaire, il peut encore s'exprimer sous différentes formes comme le Grand Guignol, puis aujourd'hui le cinéma et la littérature policière, voire internet (2005b, p. 195).

## CHAPITRE 2 : LE FILM EXPÉRIMENTAL *THE ACT OF SEEING WITH ONE'S OWN EYES*, STAN BRAKHAGE (1971)

AUTOPSY 1. Seeing with one's own eyes, eye-witnessing; personal observation or inspection. 2. Inspection of a dead body, so as to ascertain by actual inspection its internal structure, and *esp.* to find out the cause or seat of disease; post-mortem examination (définition tirée de l'*Oxford English Dictionary* cité dans Sawday 1995, p. 6).

### L'œuvre d'avant-garde : la rupture

Partant de l'idée que l'art est à priori un phénomène de langage, Pierre Cabanne et Pierre Restany conviennent que l'artiste d'avant-garde est celui qui travaille au renouveau du langage : « Chaque génération nourrit en son sein le même pourcentage (proportionnellement constant) de chercheurs, d'intellectuels, d'artistes, dont la vocation est de remettre en question les formes du langage courant et la hiérarchie des valeurs établies » (Cabanne et Restany 1969, p. 8). À partir de cette prémisse, le rôle de l'avant-garde est temporaire, tout comme la controverse qui entoure ses différentes manifestations. Le langage est en constante mutation et l'avant-garde est le produit de ces mutations :

Comme tout organisme vivant le langage développe à un moment donné ses propres anti-corps contestataires. Les porteurs de ces hormones oppositionnelles détruisent l'inertie du formalisme et le confort intellectuel des valeurs établies. En assumant le reflet de cette inquiétude essentielle, ils s'insèrent dialectiquement dans l'ensemble du processus créateur (*ibid.*, p. 10).

À travers leurs recherches formelles et thématiques, certains cinéastes participent à la remise en cause des assises du langage artistique établi et contribuent à façonner notre perception globale du monde : « Les spécialistes du langage visuel ont une responsabilité capitale : ils conditionnent plus ou moins directement



l'évolution et le renouveau de l'entière structure du langage contemporain »  
(*ibid.*, p. 10).

Quand Stan Brakhage réalise *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971), il revendique une nouvelle façon de voir qui se définit en opposition au regard éduqué et conditionné auquel le spectateur s'est accoutumé. C'est pourquoi le nouveau regard proposé par Brakhage constitue une rupture en soi. Cette rupture passe par la subversion du mode documentaire qui refuse la narration conventionnelle pour miser sur un mode de représentation axé davantage sur la monstration. La morgue, le cadavre et la mort sont les cibles de ce réexamen. *The Act of Seeing with One's Own Eyes* n'est pas un film narratif en ce qu'il ne présente pas la progression d'une histoire ni une intrigue : « There are no voice-over explanations, no interviews, no music, no intertitles. Nor does the montage of images develop a systematic exposition of autopsy procedure. [...] No overall narrative evolves » (Testa 1998, p. 269). En s'inscrivant dans le travail de l'avant-garde, conformément à la définition avancée par Cabanne et Restany, Stan Brakhage reprend les attributs esthétiques de l'attraction monstrative tels que développés par les historiens du cinéma des premiers temps<sup>1</sup>, de manière à proposer un nouveau regard sur le phénomène de la mort en général. Nous verrons plus précisément ici comment les propriétés esthétiques des attractions monstratives assistent le cinéaste dans son entreprise subversive de

---

<sup>1</sup> Le terme « Cinéma des attractions » est introduit pour la première fois en 1985 par André GAUDREULT et Tom GUNNING lors du colloque de Cerisy sur l'histoire du cinéma.

démythification du tabou, de la mort en ce qu'elles sont discontinuité, choc et confrontation.

## Les attractions monstratives

Les historiens du cinéma des premiers temps ont constaté la prégnance de deux systèmes de représentation à l'intérieur des films étudiés : l'attraction monstrative et l'intégration narrative. L'établissement de ces systèmes naît d'une nouvelle façon de se représenter l'histoire qui ne serait pas téléologique :

Le cinéma des premiers temps présente des formes discursives étrangères au cinéma institutionnalisé d'après 1915 et ses valeurs intrinsèques sont à évaluer à partir du programme que se fixait le cinéma à l'époque. Il est historiquement indéfendable de jauger ce cinéma à l'aune de normes qui n'étaient pas encore apparues à l'horizon de l'histoire (Gaudreault et Gunning 1989, p. 53).

Le concept de cinéma des attractions évoque un cinéma exhibitionniste, un cinéma qui souhaite montrer quelque chose de surprenant plutôt que raconter une histoire. « La fascination que procure le cinéma des attractions ne réside donc pas dans un quelconque potentiel narratif, mais bien dans sa capacité à montrer [...] », avance Nicolas Dulac (2003, p. 38). La dénomination de cinéma des attractions comprend deux facettes. Elle caractérise à la fois une période historique et une esthétique (Kessler 2006, p. 57). L'institutionnalisation du cinéma des premiers temps renvoie au passage du système de représentation des attractions à celui de la narration aux alentours de 1906 (Gunning 1986, p. 64). Toutefois, cette transition ne se fait pas au détriment d'une forme pour une autre puisque les deux systèmes se mettent à cohabiter dans un même film (Gunning 1993, p. 4). Tom Gunning constate en effet que le cinéma des attractions ne

s'éteint pas avec l'hégémonie du film narratif, mais qu'il tend à se déplacer dans les différents genres, entre autres dans le cinéma d'avant-garde, ou qu'il devient parfois une composante secondaire dans le film narratif (1986, p. 64). À ce sujet, Nicolas Dulac et André Gaudreault écrivent : « il n'existe pas de véritable "passage" historique de l'attraction vers la narration, mais une cohabitation mouvante et constante entre les deux paradigmes [...] » (2006, p. 51). Bien que l'attraction monstrative se définisse en opposition à l'intégration narrative, il s'agit de deux systèmes complémentaires. Dulac et Gaudreault proposent donc de considérer l'attraction comme un principe premier structurant plutôt qu'une pratique scénique comme telle (2006, p. 31).

L'attraction monstrative consiste en une esthétique de l'étonnement et sollicite un autre type de réception, moins passif que celui requis par le cinéma de fiction narratif. Il s'agit d'un cinéma de divertissement qui s'adresse directement au spectateur dans le but d'éveiller et de satisfaire une curiosité visuelle par la surprise plutôt que par le suspense (Gunning 1993, p. 6). L'attraction peut parfois s'avérer brutale en cherchant à choquer ou à étonner le spectateur. L'acte de monstration, caractéristique du cinéma des attractions, mise sur la fascination et l'émotion dans le but de surprendre, ébranler, ébahir. Avec *The Act of Seeing with One's Own Eyes* l'autopsie, sujet éprouvant et controversé s'il en est, est présentée de façon très crue et sans détour. Stan Brakhage secoue sans ménagement le spectateur par des images très sanglantes et sans équivoque. Sa démarche s'articule sur deux fronts respectifs : il entreprend d'abord la

démythification du tabou de la mort en infiltrant obstinément les lieux illicites de la morgue et en filmant de près les corps anonymes décédés, puis il magnifie ensuite les cadavres découpés et béants par un rigoureux travail formel sur la temporalité, le cadrage et les couleurs. Aucun moyen n'est pris pour aseptiser l'approche du sujet. Cet extrait, tiré d'un compte-rendu rédigé par le critique Bill Nichols vingt ans après la réalisation du film, confirme la violence catégorique des images présentées :

More often than not we are asked to gaze at the slow, deliberate process of corporeal dissection nowhere so disquieting as when this act centers on the head. More than once, the camera sits in medium shot, watching as the coroner cuts the skin loose around the back of the skull and then peels it forward and down, rolling the scalp with its attachment of hair into a semblance of a rug and then pulls this roll further down over the face until it rests, like a half-removed stocking, across the bridge of the nose (Nichols 1991, p. 81).

Puisque rien n'y est narré à proprement parler, le film de Stan Brakhage offre tout simplement la transgression désinvolte du tabou à l'écran. Nous l'avons esquissé en introduction, la représentation de la morgue, qu'elle soit artistique ou dramatique, permet de multiples formes de transgressions et cet attribut lui accorde une dimension spectaculaire cruciale. D'une part, la dérogation recèle en soi des qualités proprement attractionnelles puisqu'elle est désobéissance. Dans l'œuvre qui nous préoccupe, l'insubordination du cinéaste pointe en direction du tabou en tant que principe régulateur de l'interdiction. Son entreprise est subversive dans la mesure où il expose crûment et effrontément le tabou afin de s'interroger sur sa survivance dans la société. D'autre part, l'exhibition réitérée et sans retenue de l'autopsie inspire à son tour de vives émotions chez le spectateur comme le dégoût, l'horreur et l'aversion. Ces émotions détiennent en elles-

mêmes de puissantes vertus attractionnelles dues à leur caractère emporté et incoercible.

## La prohibition tabou<sup>2</sup>

Objet de dégoût, le cadavre fait se détourner le regard. À lui seul, il constitue un irreprésentable et met en péril la quiétude de l'esprit :

Tout cadavre est encore considéré comme contagieux au point que non seulement sa présence, mais sa représentation fictive éveille en nous une profonde anxiété, car ce spectacle brise les cadres de notre vie quotidienne, s'oppose aux conceptions illusoire touchant l'éternité et l'ordre sur lesquels repose notre existence, prive la puissance, la richesse et les idéologies diverses de leur pouvoir rassurant, grâce auquel nous tâchons d'éloigner de nous le néant (Vogel 1977, p. 263).

Habituellement inaccessible aux regards, l'intérieur du corps est une représentation excessive et éprouvante. À l'instar de Chris Townsend (1998) et de Julia Kristeva (1980), Philippe Rouyer spécialiste du cinéma d'exploitation gore<sup>3</sup> constate : « L'impureté commence avec la subversion des frontières de l'interne et de l'externe : nos expériences les plus fortes du dégoût sont d'ailleurs liées à des déjections et humeurs corporelles [...] » (1997, p. 175). L'état de putréfaction entraîne d'importantes modifications anatomiques qui horrifient et répugnent le spectateur. « La frontière séparant la vie de la non-vie est imprécise [et] les transformations que subit la matière en passant d'un état à un autre continuent à réveiller chez l'homme toutes les superstitions, les alarmes et les tabous de la préhistoire », souligne Amos Vogel (1977, p. 263). En étroite filiation avec la

---

<sup>2</sup> Nous conservons ici (et tout au long de la démonstration) l'orthographe tirée de la traduction de l'essai de Sigmund FREUD. 2001. *Totem et tabou*, par souci d'uniformisation du texte.

<sup>3</sup> Gore : Genre cinématographique ou littéraire d'horreur qui privilégie les scènes sanglantes. Pour une étymologie du terme gore, voir l'ouvrage de Philippe ROUYER. 1997. *Le cinéma gore : une esthétique du sang*. Collection 7<sup>e</sup> art. Paris : Éditions du Cerf, p. 9-17.

mort, tabou de premier ordre, le cadavre est souillure et pollution et sa proximité recèle des dangers potentiels.

Le tabou est l'objet de prohibitions qui paraissent instinctives. Il s'agit de prohibitions dont les origines demeurent incertaines et dont les motivations sont inconscientes. Sigmund Freud, qui s'est longuement penché sur la question, signale que « dans la prohibition tabou, l'attouchement [...] est le commencement de toute tentative de s'emparer d'un individu ou d'une chose, de l'assujettir, d'en tirer des services personnels et exclusifs » (2001, p. 55). Dans cette optique, l'ouverture, la manipulation et la défiguration du cadavre putréfié ou violenté dans *The Act of Seeing with One's Own Eyes* génèrent un trouble visuel incommodant, voire insoutenable, parce que surdéterminé par la prohibition tabou. Par ailleurs, le médecin légiste qui manipule la dépouille n'est toujours qu'entr'aperçu subrepticement et jamais le cinéaste ne va cadrer son visage ou son expression. Seuls ses gestes calculés et ses mains anonymes demeurent visibles. Les plans rapprochés montrant ces mains envahissantes qui fouillent incessamment les cadavres découpés dérangent. Le chercheur Bart Testa dénonce le caractère obscène de ce spectacle : « By entering the most secret spaces of the body, the camera crosses into a culturally forbidden, literal intimacy with the flesh » (1998, p. 275). L'agitation entourant cette transgression éhontée permet à Brakhage de souligner les motivations voilées de la prohibition tabou. Le spectateur est conséquemment amené à s'interroger sur les causes de son malaise. Même s'il ne parvient pas à tirer d'explications précises, la démarche force tout

de même celui-ci à prendre conscience de l'autorité du tabou entourant la mort, le cadavre et la morgue. Aussi, le dégoût, l'horreur et l'aversion qui participent de l'éblouissement attractionnel servent le projet du cinéaste consistant à démasquer le tabou afin de proposer un regard impliqué et réaliste sur la mort; un regard qui serait à la fois impitoyable et affranchi des mises en scène funéraires conservatrices et édulcorées. À cet égard, Brakhage exhibe sans borne les « coulisses » de la morgue, et ce, autant au sens d'une arrière-scène clandestine que des maintes dégoulinades sanglantes.

### La temporalité de l'attraction

La temporalité du cinéma des attractions est construite sur l'alternance de la présence et de l'absence qui prend forme dans l'acte de montrer (Gunning 1993, p. 6) : « [...] un élément qui surgit, attire l'attention, puis disparaît sans développer de trajectoire narrative ni d'univers diégétique cohérent » (Gunning 1994, p. 132). L'acte de montrer repose sur le *quand* plutôt que sur le *comment* (qui relève davantage de la structure narrative). Ainsi, la monstration est irruption momentanée, d'une façon analogue au surgissement de l'obscène formulé par Corinne Maier (2004)<sup>4</sup> : « The act of display on which the cinema of attractions is founded presents itself as a temporal irruption rather than a temporal development » (Gunning 1993, p. 7). Tom Gunning expose ici quelques-unes des particularités de la temporalité attractionnelle :

---

<sup>4</sup> Voir « Les modes d'expression de l'obscène : étalage ou surgissement » en introduction de ce mémoire, p. 14-16.

Les attractions ont un caractère ponctuel dans le temps qui s'oppose à l'organisation de la durée requise par la narration. Plutôt que de créer des constructions imaginaires nécessaires à une présentation diégétique de l'action, elles affichent ouvertement leur propre procédé de présentation et placent le spectateur en observateur distancié au lieu de le fondre dans un univers fictionnel. La position du spectateur d'attractions n'est pas tant celle d'un "spectateur dans le texte" que celle d'un badaud qui s'arrête, retenu là un instant par la curiosité ou l'étonnement (1994, p. 130).

Comme pour l'obscène intermittent, l'intervalle offert entre l'acte de montrer et de cacher constitue un temps de pause indispensable au fonctionnement de l'attraction.

L'utilisation du montage par Brakhage rend manifeste une alternance entre l'acte de montrer et de cacher puisque les corps sont tantôt ouverts et béants, tantôt pudiquement recouverts de draps blancs. Plusieurs retours en arrière ponctuent le film. L'autopsie n'est donc pas présentée de manière chronologique ou didactique. La monstration a une incidence sur la réception du spectateur qui ne suit pas le développement d'une action dans le temps, mais observe plutôt les transformations d'une figure. D'un plan à l'autre, le cadavre se métamorphose : on le mesure, on le retourne, on le découpe... Il est ensuite remplacé par un autre, puis un autre, sans respecter de chronologie particulière. De cette façon, le cadavre n'est pas individualisé puisque l'utilisation du montage et du gros plan rend la reconnaissance du défunt très ardue, voire vaine. Brakhage compare les différents corps par le montage et les changements d'échelle : ils sont rouges, blancs ou noirs, certains sont brûlés, d'autres sont couverts de sang. Ce sont des hommes ou des femmes, ils sont jeunes ou âgés, certains portent à jamais les traces de la violence de leur mort sur leurs corps et sur leurs vêtements. Cette



temporalité particulière instaurée par l'utilisation du montage paraît procéder aléatoirement, mais elle favorise une alternance de la présence et de l'absence qui s'avère essentielle à l'attraction monstrative. Par son utilisation du montage qui crée de nombreuses interruptions dans la linéarité du film, Brakhage parvient à une exaltation du cadavre. Le montage discontinu interrompt, répète, segmente, suspend et avorte toutes velléités narratives et propose de scruter gratuitement les transformations anatomiques que subit la dépouille sous le scalpel du médecin légiste. Pour ces raisons, le montage chez Brakhage poursuit des intentions plus attractionnelles que narrationnelles. L'organisation temporelle du film de Brakhage est donc répétitive, circulaire et a-narrative ce qui permet au cinéaste d'amplifier les propriétés de l'image et ainsi magnifier le cadavre, tandis que l'absence de commentaire et de trame sonore contraint le spectateur au voyeurisme. En d'autres termes, Brakhage s'extrait d'une temporalité narrative dramatique pour poser un constat esthétique, à la fois engagé et désaliéné, sur la mort. Le nouveau regard revendiqué par Brakhage est émancipé du cérémonial funéraire et se représente la mort comme un événement tout de même onéreux, mais dont l'exacerbation recèle des propriétés esthétiques.

En étudiant le film *The Wave* (1896) qui présente le déferlement réitéré de vagues sur la plage (un film pour lequel le public de l'époque, croyant être assailli par les vagues, réagissait assez énergiquement lors des projections publiques), Charles Musser observe que la reprise d'un même motif en boucle tend à annuler cet effet instinctif primaire ressenti par le spectateur : « What happened as *The*

*Wave* was shown over and over again, as a loop? It would seem that this visceral reaction must have abated. The spectator would [...] enter a more detached and contemplative state » (Musser 2006, p. 167). De ce fait, il appert que la répétition en boucle d'un motif formidable ou menaçant au cinéma tend à progressivement désamorcer ou à amoindrir la violence de la réaction initialement éprouvée par le spectateur. Il s'agit là d'une formule qui coïncide incidemment avec le système déployé dans le film de Stan Brakhage. Une fois le choc originel surpassé, la reprise de segments en boucle atténue l'impact du motif liminaire pour entraîner le regard vers des considérations formelles, comme les qualités rythmiques du montage, les couleurs ou l'échelle des plans par exemple.

### Le gros plan : magnétisme et abstraction

L'attraction est spectacle visuel et le gros plan est une figure reconnue comme participant de la fascination visuelle. Dans le film considéré ici, le gros plan n'a pas de visées narratives, mais il est plutôt motivé par l'exhibitionnisme brut. Comme le souligne Bruce Elder, malgré son caractère très graphique le gros plan chez Brakhage ne présente que des fragments épars du corps humain et devient hyperbole :

*The Act of Seeing with One's Own Eyes* uses close-up to reduce the emotional impact of the image; we see a luminescent eyelid meeting eyelash as composition in light and dark. He does this by hyperbolizing the close-up, so that it becomes virtually an abstraction, a pure colour composition. Indeed, abstraction is another of the devices that Brakhage uses to create greater distance for the viewer (1998, p. 399).

Une fois complètement ouvert, fragmenté par le montage discontinu et mobilisant la totalité de l'écran, le corps humain n'offre plus rien de familier au regard. Le

montage des gros plans collabore au morcellement des corps, si bien que le spectateur ne sait plus trop bien ce qu'il voit : « The autopsies become more and more graphics as the film proceeds, and are filmed almost entirely in close-ups, which are often disorienting » (Barrett et Brabner 1983, p. 134). Les organes inertes se transforment en formes abstraites et couleurs. Le rythme instauré par le montage rapide des plans fait de la morgue un lieu quasi surréaliste en raison de la multiplication des points de vue qui sont offerts au spectateur. Ainsi, Brakhage mise sur la fascination visuelle et l'abstraction révélées par l'utilisation du gros plan et du montage combinés.

Le théoricien de l'art Daniel Arasse, dans un ouvrage entièrement consacré au détail en peinture (1996), en dénombre précisément deux types distincts : le détail iconique et le détail pictural. Le premier imite avec application ce qu'il désigne et invite le regard à s'approcher pour mieux voir, tandis que le deuxième ne fait pas image et n'est que matière picturale (1996, p. 268). Ces deux types de détails exercent pourtant un attrait indéniable sur le regard du spectateur :

[le détail iconique et le détail pictural] fascinent le regard et, en définitive, ils font tous deux émerger une assise de la représentation picturale. Ils affrontent le tableau à ce qu'on pourrait appeler son seuil : celui où la peinture se fait image mais où, inversement, de transparente image, elle peut devenir peinture, opaque matière (Arasse 1996, p. 268).

Arasse distingue la fascination iconique de la fascination picturale. L'utilisation du gros plan dans le film étudié exerce, en quelque sorte, un attrait équivalant à celui de la fascination iconique en peinture. En effet, le gros plan et le détail iconique procèdent tous deux par mimétisme et relèvent d'une certaine fascination pour la vérité (Arasse 1996, p. 270). Le détail iconique attire et

captive par la précision et l'exactitude de son rendu, par son mimétisme impeccable. Quant au gros plan, il est la source d'un certain magnétisme visuel en vertu de ses propriétés d'amplification et d'exagération du détail dû au grossissement d'échelle. Parce qu'il est lui-même représentation aggravée d'une partie de l'image, le gros plan au cinéma invite à une observation attentive du détail. Tous deux (détail iconique et gros plan) possèdent cette particularité d'ébranler les assises de la perception quotidienne :

En parfait accord avec le système mimétique de la peinture, le détail iconique peut cependant en bouleverser la perception, quand la fascination qu'il exerce joue au détriment de l'image et en arrive à détourner le tableau de sa fin. [...] la fascination que suscite le détail iconique peut en arriver à annuler la perception même de l'objet représenté. C'est le travail de la peinture qui, excessivement identique à son objet, arrête et noie le regard (Arasse 1996, p.270-271).

Comme la fascination exercée par le détail iconique en peinture, la fascination visuelle initiée par le gros plan au cinéma en arrive à éloigner le regard de l'objet représenté pour permettre une méditation sur l'image.

Par un travail formel soutenu et un refus de la narrativité fictionnelle ou documentaire, Brakhage exalte les qualités plastiques émanant du cadavre béant. Il parvient ainsi à une esthétisation transgressive de l'obscène qui contrevient à la splendeur attendue du beau. Le corps qui est trépané perd progressivement son individualité pour ne devenir qu'un amas de chair, mais la violence du tableau présenté est contrebalancée par un raffinement formel. Ainsi, le traitement esthétique de l'obscène établit un délicat parallèle entre l'horreur et la beauté :

The fundamental tension the film modulates is the tension between responding with horror at the images, and responding to the real beauty of the images (for they are astoundingly beautiful); that this is the character of

the film's central tension suggests that beauty and horror lie close to one another, an idea that has long been a key to radical aspiration in the arts. Modulating that tension involves, primarily, modulating the viewer's distance from the image ([...] Brakhage can bring us to step back from such highly charged imagery and to see it as beautiful [...]) (Elder 1998, p. 398).

Dans son traité sur l'esthétique, Theodor W. Adorno soutient qu'il existe une corrélation efficace entre le beau et le laid : « Le beau et le laid ne doivent être ni hypostasiés ni relativisés; leurs rapports se dévoilent progressivement et ce faisant il arrive souvent que l'un devienne la négation de l'autre. Historiquement, la beauté est en soi ce qui se libère dans la lutte » (Adorno 1976, p. 26). Avec *The Act of Seeing with One's Own Eyes*, beauté et laideur sont inextricablement liées. La beauté se déploie de manière progressive, c'est-à-dire à l'issue de la tension entre ces deux pôles. À travers l'examen méticuleux du cadavre, la mort est présentée comme un état implacable, physique et véritable :

[...] *The Act of Seeing with One's Own Eyes* de Stan Brakhage montre le corps dans son aspect *a priori* insoutenable, sous forme de cadavre retourné sur lui-même, déplié, déployé par les gestes de l'autopsie. [...] il n'existe que la beauté exacte, violente et inattendue des organes, la mort n'est plus une disparition propice aux fantasmes mais un état naturel qui réclamait sa juste représentation [...] (Brenez 1998, p. 405).

La posture du cinéaste constitue donc une entorse aux valeurs établies de la représentation du cadavre; des valeurs qui ont tendance à élever la mort en état d'exception. Par des images brutales et inhabituelles, Brakhage accuse les conventions systématiques et contraignantes qui n'envisagent la mort que d'un point de vue atténué, métaphysique ou spirituel, au détriment d'une approche réaliste qui serait plus physique et charnelle. En repensant la représentation de la mort selon une avenue fondamentalement plus radicale qu'allusive, *The Act of Seeing with One's Own Eyes* s'inscrit d'emblée dans le travail de l'avant-garde. À

travers l'approche inédite du documentaire d'avant-garde, Brakhage suscite un attrait pour les images franches et sanglantes en avivant leurs qualités plastiques. Un autre type de cinéma particulièrement lucratif dans les années 70 s'est intéressé à la représentation esthétique du cadavre. Il s'agit de toute évidence du film gore.

### L'attraction gore

« [...] les films de gore n'existent qu'en fonction de leurs effets et de l'impact qu'ils produisent sur leur public » (Ross 1982, p. 93).

L'esthétique outrancière du film étudié n'est pas sans rappeler celle du film gore; un type de cinéma qui ne relègue plus rien au hors-champ mais qui aspire à montrer tout, dans un éclairage cru, avec le meilleur angle de vue possible. « [...] le gore ne vise ainsi pas à effrayer ou créer un effet de suspense mais à choquer, écoeurer et répugner », nous avise Philippe Ross (1982, p. 82). Comme le système de représentation des attractions monstratives, l'esthétique gore s'abîme dans une structure répétitive et un goût pour la surenchère et l'épatement. Tel *The Act of Seeing with One's Own Eyes* qui soumet une démythification du tabou de la mort en recourant à l'imagerie-choc, à l'excès de représentation et à la réitération du motif, le cinéma gore repose lui aussi sur l'exploration du tabou à l'écran. Comme le précise Philippe Rouyer, les scénarios de films gore ne servent souvent que de prétextes à l'illustration des différents tabous : « La mission des scénaristes consiste à trouver un argument qui légitime les débordements sanglants » (Rouyer 1997, p. 168). Or, une fois tous les tabous transgressés, la formule se barbifie, ce qui tend à diluer son impact premier : « Ce

petit jeu connaît ses limites. Même si l'on tient compte du nombre impressionnant des variantes dans l'exécution des meurtres (et dans leur représentation à l'écran), arrive un moment où il n'y a plus de tabous à briser » (*ibid.*, p. 169). C'est pourquoi, pour Philippe Rouyer, le gore aurait existé pendant 30 ans, de *Blood Feast* (1963) à *Brain Dead* (1992), pour finalement devenir un sous-genre dans les années 90 avec les films parodiques qui signèrent le déclin du genre (p. 131).

Bien sûr, avec *The Act of Seeing with One's Own Eyes* il n'est pas question de parodie ou de servilité. Le parallèle établi entre le film gore et le film expérimental de Stan Brakhage repose sur l'apprivoisement du choc. Là où le cinéma gore s'essouffle à force de répéter les mêmes formules, le bouleversement entourant la représentation de l'autopsie se trouve atténué à son tour. Le choc initial est donc dilué et voué à l'effritement dû à la récurrence du motif qui est repris en boucle. Cet amenuisement du choc est ce qui permet un déplacement du point de vue vers les qualités formelles des images, tandis que le mutisme oppressant du film se greffe à une entreprise de célébration de l'image filmique.

### La bande-son : glorification de l'image cinématographique et création de rythmes visuels

Avec *The Act of Seeing with One's Own Eyes*, Stan Brakhage prive le spectateur de toute trame sonore et offre l'expérience de la morgue au cinéma dans le silence le plus complet. Pour le chercheur Fred Camper, les films dépourvus de bande-son qui sont réalisés à une époque où le son au cinéma est

capital doivent leur apparition précisément à la prédominance du film sonore. Il écrit : « [...] it is only with the invention of sound that silence becomes a true choice for film » (Camper 1985, p. 370). Le film muet de cette catégorie est réalisé de cette manière par choix esthétique plutôt que par contrainte budgétaire ou technologique. Le silence intégral qui est convoqué l'est dans le souci de créer une nouvelle forme d'environnement de projection et de réception. Ce type de films signifierait donc par contraste, justement à cause de la suprématie du film sonore, et constituerait en soi une expérience déconcertante parce qu'inusitée. Camper relève cette particularité de la réception du film complètement muet :

« The viewer enters a screening room and is shown a work unaccompanied by sound but obviously made during a period when sound was available. What is the point? Viewers often find this experience disconcerting [...] » (*ibid.*, p. 372). Il ajoute notamment certains paramètres culturels à cette nouvelle expérience : le bruit étant omniprésent dans la société, le silence serait devenu une rare opportunité et d'autant plus surprenant. Dans ces conditions, l'absence de toute trame sonore au cinéma serait perçue comme une expérience insolite. Avec *The Act of Seeing with One's Eyes*, le retrait de la bande-son participe à la glorification de l'acte de montrer, à la célébration de la monstration visuelle pure et traduit par ailleurs le désir du cinéaste de faire signifier la représentation cinématographique autrement :

It seems clear that when silence is the filmmaker's choice the viewer is being asked to look at the film image in a new isolation and with new attentiveness. [...] the absence of sound gives the images, and all their subtleties, a new priority in the viewer's consciousness, and allows them to speak with their own unique, musiclike rhythms (Camper 1985, p. 372 et 378).



Privé de trame sonore et de trame narrative, le spectateur est conséquemment amené à s'émerveiller devant le jeu des contrastes et des textures, devant les multiples reprises du montage, devant les effets de lumière et de couleur. À l'instar du cinéma des premiers temps qui offrait une autre strate de possibilités d'effets rythmiques visuels, Stan Brakhage met en relief les conjectures sonores suggérées par les images. Pour Camper, les qualités rythmiques des mouvements de caméra et du montage stimuleraient les sens du spectateur et produiraient des effets physiologiques analogues à ceux du bruit (p. 377).

Vivement intéressé par le rythme visuel des images dans le cinéma des premiers temps, Stan Brakhage écrit dès 1961 :

Méliès accomplishes a musicality of moving forms by way of rhythms of bodily movement (the dance of his magicianship) and the rhythms of appearances and disappearances [...]. Méliès creates perhaps the first silently audible rhythm in the esthetic history of film. He is a drummer in a jungle of stage props at the dawn of the medium (1961, p. 65).

Cette possibilité d'un montage visuel musical qu'il remarque d'abord chez Georges Méliès, Brakhage la nomme *the silent sound sense* (1961, p. 65). Poursuivant sa réflexion, Brakhage remarque que D. W. Griffith crée lui aussi un rythme visuel qui répond aux exigences dramatiques de ses films : « The visual sense is always subservient to the dramatical correspondences, for Griffith was essentially a story teller accompanying himself with a musicality of vision in the true skaldic fashion » (*ibid.*, p. 66). Sergei Eisenstein poursuit les travaux en ajoutant une dimension émotionnelle au montage visuel, puis un sens rhétorique : « Eisenstein [...] developed the sound sense of silent film from the use of it

emotionally in *Potemkin* [...] to his use of sound sense to express a purely intellectual idea in *Ten Days That Shook the World* [...] » (*ibid.*, p. 66). Le montage visuel permet ainsi d'orchestrer des images qui sont libérées du son de manière à en tirer un impact musical, dramatique, émotionnel ou idéologique. Pour Brakhage, la création de ces dimensions rythmiques demande un fort degré d'ingéniosité que l'arrivée du cinéma sonore n'a jamais su égaler (*ibid.*, p. 67).

### Le nouveau regard : voir de ses propres yeux...

*The Act of Seeing with One's Own Eyes* propose donc au mortel l'observation du cadavre d'un point de vue réaliste et sans détour à travers le volet documentaire de son entreprise : « La texture et l'épaisseur de la peau et de la graisse nous apprennent la distance exacte qui nous sépare de nos organes internes. Accepter cette image frappée de tabous, c'est accepter également le fait que nous sommes des êtres physiques et rejeter tout concept métaphysique relatif au corps humain » (Vogel 1977, p. 265). Comme son titre l'indique, *The Act of Seeing with One's Own Eyes* problématise le regard du spectateur qui est amené à « voir de ses propres yeux ». Dans ses écrits, Brakhage déplore le regard conditionné auquel le spectateur s'est accoutumé :

Voir, c'est retenir – s'approprier. L'objectif recherché est en fait l'éradication de toute crainte. Dès que le sens de la vue est acquis [...] l'œil perd alors son innocence avec bien plus d'évidence qu'aucune autre faculté humaine, œil qui apprend à faire un classement de ses enregistrements, œil qui reflète le cheminement de l'individu vers l'inéluctable mort par son inaptitude croissante à "voir" (Brakhage 1998, p. 19).

Le cinéaste place le regard du spectateur comme l'enjeu fondamental du film : « Un vif désir de "voir distinctement" anime l'œuvre – dont le titre est la

traduction du mot grec "autopsia" – qui refuse toute sentimentalité, tout regard détourné [...] » (Vogel 1977, p. 267). Avec *The Act of Seeing with One's Own Eyes*, Brakhage revendique l'élaboration d'un regard neuf, un regard qui ne serait pas conditionné par l'expérience : « [...] je suggère qu'il faut rechercher une connaissance autre, étrangère au langage, fondée sur la communication visuelle, qui fasse appel à la conscience optique, qui s'appuie sur la "perception", si l'on rend à ce terme son sens premier » (Brakhage 1998, p. 19). De ce point de vue, *The Act of Seeing with One's Own Eyes* est posé comme une aventure perceptive (*ibid.*, p. 19), une tentative de s'émanciper des contraintes de l'œil éduqué pour accéder à un autre niveau de signification. Cette nouvelle façon de voir est redevable au système de représentation des attractions ainsi que nous l'avons démontré précédemment.

### Conclusion : l'attraction subversive et revendicative

Le nouveau regard sur la mort plus engagé et intransigeant réclamé par Brakhage passe ainsi par la démythification du tabou de la mort et par la célébration du cadavre d'un point de vue formel. La subversion du mode documentaire par la reprise des attributs esthétiques de l'attraction monstrative renvoie l'idée de la mort comme spectacle; un spectacle aux résonances philosophiques. La transgression du tabou à l'écran, de même que les émotions emportées comme le dégoût, l'horreur et l'aversion possèdent des pouvoirs attractionnels assurés. La temporalité cyclique de l'attraction entraîne l'avènement d'un nouveau type de regard, plus cru et implacable, sur le

monstrueux et l'indicible. Ces différents aspects sont des caractéristiques essentielles de l'esthétique du cinéma des attractions; un cinéma qui se définit en opposition au cinéma narratif sans toutefois l'exclure.

À l'instar d'Antonin Artaud qui, dans son essai *Le théâtre et son double*, proposait un parallèle entre le théâtre véritable et la peste en ce que les deux sont des fléaux qui contaminent l'homme insidieusement, le regard insolent et impulsif sur la mort amené par Brakhage est lui aussi pesteux au sens où il trouble l'ordre établi en prenant le contre-pied du cinéma narratif et en appréhendant directement le tabou par une démarche esthétique. C'est en 1964 qu'Artaud écrit : « Saint Augustin dans *la Cité de Dieu* accuse cette similitude d'action entre la peste qui tue sans détruire d'organes et le théâtre qui, sans tuer, provoque dans l'esprit non seulement d'un individu, mais d'un peuple, les plus mystérieuses altérations » ([1964] 2003, p. 37). Comme le film de Brakhage constitue une tentative d'aller à l'encontre des paramètres perceptifs établis et de subvertir les principes et fondements implicites autour desquels le regard conditionné se déploie, il rejoint le théâtre pestiféré au sens où l'entrevoit Artaud en ce que les deux possèdent cette particularité d'agir sur les consciences de manière détournée. À cet effet, *The Act of Seeing with One's Own Eyes*, en participant au travail de l'avant-garde selon la définition proposée par Pierre Cabanne et Pierre Restany, constitue un « fléau beaucoup plus dangereux [que la peste], puisqu'il s'attaque non pas aux corps, mais aux mœurs » (Artaud 2003, p. 38).

## CHAPITRE 3 : LA PHOTOGRAPHIE *THE MORGUE*, ANDRES SERRANO (1992)

### Le point limite

En photographie, la mort est représentée dès l'avènement du média, entre autres avec les portraits mortuaires très en vogue au milieu du 19<sup>e</sup> siècle (Townsend 1998, p. 130); mais aussi à l'hôpital, au poste de police et dans les reportages photographiques. Les photographies de la Grande Guerre sont les premières à paraître dans la presse illustrée. Présentant rarement plus d'un cadavre à la fois, les clichés de la Première et de la Deuxième Guerre sont rapidement censurés dans un élan patriotique et recentrés autour des combats dont l'illustration demeure plus dynamique. L'historien Clément Chéroux établit un point limite dans l'histoire de la représentation photographique du cadavre avec la découverte des photographies des camps de concentration en 1945. La diffusion de ces photographies allait choquer profondément la population et permettre à l'État de désigner les crimes de l'ennemi pour justifier la guerre. Pour Chéroux, les photographies des camps de concentration constituent un moment de rupture, précisément parce qu'elles présentent massivement, et pour la première fois, le cadavre :

En 1945, c'est cette intrusion du cadavre, et surtout sa profusion à l'intérieur même de l'image, qui fait rupture. Car jamais jusqu'alors le corps mort n'avait été autant démultiplié dans l'image, jusqu'à en déborder le cadre. C'est en fait au vocabulaire de l'histoire de l'art, et plus précisément à la technique contemporaine du *all over*, qu'il faudrait avoir recours pour non seulement décrire le mode de figuration employé alors pour montrer la mort de masse, mais aussi pour tenter de comprendre l'impact de ces photographies (2001, p. 37).

C'est que, jusque-là, la mort en photographie n'avait été représentée que de façon individuelle et soignée. Les images des camps de concentration allaient instituer de nouvelles références visuelles dans la représentation de la mort et de l'horreur :

[...] certaines limites qui semblaient auparavant intransgressibles furent alors largement dépassées. Dans l'histoire des représentations, les images des camps nazis marquent, en effet, le franchissement d'un certain nombre de seuils [...]. Car tant dans la réalisation, que dans la diffusion ou dans la réception de ces images, le pas qui fut alors franchi fut à chaque fois le pire (Chéroux 2001, p. 34).

En 1992, soit près de cinquante ans après cette ascension historique de la photographie dans la représentation de la mort et de l'horreur, le photographe américain Andres Serrano se tourne vers une illustration esthétisée de la mort individuelle avec une série de clichés pris à la Morgue de New York. L'artiste y célèbre le cadavre dans des effets de couleurs, de draperies et de lumières. Il y démystifie en outre la mort avec un point de vue fragmentaire, un cadrage soigné et des clichés à très grande échelle (environ 0.5 par 0.8 m). Serrano ne cadre toujours qu'une partie de la dépouille en évitant le plus souvent de montrer le visage ou en drapant celui-ci dans une étoffe. De cette manière, le photographe n'expose que des fragments du corps défunt. Le cadrage rapproché entraîne l'évacuation des repères physiques du lieu, si bien que la morgue apparaît comme un espace abstrait, indéfini, métaphysique. Avec cette série de clichés, Serrano offre au regard une expérience esthétique et artistique du cadavre et de la morgue.

Si la perspective d'esthétiser la dépouille d'autrui par la photographie paraît discutable, Serrano n'est toutefois pas le premier à faire de l'art avec le cadavre. Dans les années 80 à New York, la photographe américaine Nan Goldin photographie et documente jusqu'à la mort la déchéance physique progressive de ses amis sidéens qu'elle expose sous le mode du journal intime<sup>1</sup>. Une dizaine d'années plus tard, Richard Sawdon-Smith et Patricia Kilpatrick-Ayre observent une démarche similaire envers le corps malade en photographiant des amis ou des membres de leur famille atteints de maladies incurables. En 1996, les photographies particulièrement graphiques de l'artiste Sue Fox présentent en plans rapprochés les dépouilles découpées par le médecin légiste lors de l'autopsie et proposent une réflexion sur la chosification du corps à la morgue<sup>2</sup> (Townsend 1998, p. 132-133). L'artiste new-yorkais Joel Peter Witkin, devenu célèbre pour ses images de monstres humains, offre à la même époque une série de clichés pris à la Morgue de Mexico où il met littéralement en scène les cadavres<sup>3</sup> (Leblanc 2003, p. 84-85). Les artistes moins connus, Rudolf Schäfer, Daniel et Geo Fuchs, Bastienne Schmidt et Antunez Roca investiguent également la représentation du cadavre en photographie vers la fin des années 80 et le début des années 90. Inspiré de la photographie judiciaire, Nick Waplington réalise de très larges clichés de cadavres à la fin des années 90, lesquels sont placés dans des mises en scène fictives pour la plupart orientées vers le crime et le suicide<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Voir illustrations en annexe Nan GOLDIN, *Gilles'Arm*, 1993 et *Gotscho Kissing Gilles at the Hospital*, 1993, p. 117.

<sup>2</sup> Voir illustrations en annexe Sue FOX, série *Untitled*, 1996, p. 118-119.

<sup>3</sup> Voir illustration en annexe Joel-Peter WITKIN, *Glassman*, 1994, p. 120.

<sup>4</sup> Voir illustrations en annexe, Nick WAPLINGTON, *Dumped Body #7*, 1995 et *Untitled*, 1997, p. 121.

Plus récemment, les artistes mexicains du groupe SEMEFO<sup>5</sup> explorent à leur tour l'esthétique de la mort en filmant la dissolution d'un cadavre bouilli transformé en liquides graisseux. Les membres, émulant les *Anthropométries* de Yves Klein (1960-1961), impriment en 1996 des silhouettes de cadavres sanglants sur les toiles immaculées de civières d'ambulances. Parmi la liste étonnante de leurs activités, on trouve l'exposition publique de moulages de cadavres en plâtre, de vêtements de défunts trouvés, d'une collection de tatouages prélevés à même la peau de cadavres écorchés, ainsi que d'œuvres réalisées à partir de restes humains. En ce moment, l'anatomiste allemand Günther von Hagens parcourt le monde avec l'exposition scientifique *Body World* dans laquelle il expose des cadavres disséqués qu'il conserve grâce à la technique de la plastination<sup>6</sup>. Cette énumération non exhaustive nous permet d'affirmer que les artistes, et plus exactement les photographes, ayant abordé le cadavre sont légion, tout autant que

<sup>5</sup> Acronyme pour *Servicio Médico Forense*, le « Service de médecine légale ». Le collectif SEMEFO est, à l'origine en 1990, un groupe de *death metal* et de performances *underground*. Voir MEDINA. 2001. « Zones de tolérance : Teresa Margolles, SEMEFO et (l') au-delà ». *Parachute*, n° 104 (oct, nov, déc), p. 32-52.

<sup>6</sup> La technique de la plastination est développée par l'anatomiste allemand Günther von Hagens dès 1977 pour conserver des corps ou des parties de corps décédés par l'injection de différents produits chimiques dans les tissus corporels. La conservation permanente du corps est obtenue par l'arrêt de la décomposition naturelle qui, elle-même, est due aux enzymes, aux bactéries et autres microorganismes qui sont libérés à la suite du décès. L'artiste enlève l'eau et les graisses contenues dans les tissus et les remplace par du polymère, une matière plastique, privant ainsi les bactéries de leur environnement vital. La première étape de la plastination consiste donc à remplacer l'eau et le gras contenus dans les tissus par de l'acétone. Dans la deuxième étape, on remplace l'acétone par une solution spéciale de polymère liquide qui imprègne chaque cellule. Cette technique est appelée « *forced vacuum impregnation* » (voir <[http://www.bodyworlds.com/en/plastination/plastination\\_process.html](http://www.bodyworlds.com/en/plastination/plastination_process.html)>). Pour ce faire, le corps est placé dans une pièce spécialement conçue à cet effet où la pression est réduite jusqu'au point d'ébullition de l'acétone. L'acétone est aspirée à l'extérieur des tissus tandis que la solution de polymère imprègne ces mêmes tissus jusqu'à saturation. Il s'agit d'un procédé qui peut prendre de quelques jours à quelques semaines (minimum 15 jours), selon le volume du corps à plastiner. L'anatomiste doit choisir le type de polymère qu'il emploiera, car c'est ce produit qui est responsable du fini et de la texture d'ensemble qu'aura le corps plastiné. Le temps de préparation est estimé à environ 500 heures pour une partie de corps et à 1000 heures pour un corps entier. La troisième étape consiste à faire durcir le corps imprégné de la solution de polymère et à lui donner la pose ultime. La technique de la plastination permet des représentations du corps défunt qui s'avéraient jusqu'alors impensables.



leurs approches respectives, et que la plupart de leurs travaux coïncident historiquement en voyant le jour à plus ou moins une décennie d'intervalle. Si la photographie du cadavre apparaît de façon quasi concomitante à l'avènement du nouveau média (avec la photo de reportage, la photographie judiciaire et le portrait mortuaire), l'approche artistique d'un tel sujet demeure, somme toute, relativement récente.

Malgré tout, la représentation artistique de l'intérieur du corps n'a pas attendu la représentation artistique du cadavre pour poindre. Nadeije Laneiryie-Dagen, dans un article intitulé « Éloge de l'horreur » (2001, p. 10-17), établit un historique de la représentation artistique de l'intérieur du corps. Cet historique s'initialise à Rome, le 14 janvier 1506, avec la découverte du groupe sculpté hellénistique du Laocoon sur le site des « sept salles » près du Colisée. L'œuvre, réalisée au deuxième ou premier siècle avant J.-C., est attribuée à Agésandros, Athanadoros et Polydore. Le cri figé du prêtre troyen Laocoon, véritable moment de paroxysme, est condensation d'une force tragique qui stimule l'imagination en représentant à la fois le passé et le futur d'une action<sup>7</sup>. Cette expression inédite de la souffrance allait influencer les futures représentations artistiques du corps torturé :

En attendant que les philosophes allemands s'emparent de la statue, et que Winckelmann et Lessing discutent du degré d'ouverture de la bouche du prêtre et de sa signification, l'évidence première, au 16<sup>e</sup> siècle, réside dans cette ouverture. Pour la première fois, un corps, statufié dans l'agonie de la douleur, se tord et souffre. Le cou tendu, la bouche ouverte vers le ciel, Laocoon hurle sa douleur ou laisse sortir un soupir – il n'importe. L'essentiel est que cette bouche est béante alors que celles des autres statues romaines sont hermétiquement closes. Avec ce grand trou dans le visage, l'intérieur du corps – ce que Léonard,

---

<sup>7</sup> Voir à ce sujet l'analyse de Gotthold Ephraim LESSING. [1766] 1997. *Laocoon*. Paris : Hermann.

toujours, appelait la caverne aux viscères – devient un objet de la représentation artistique (Laneiryrie-Dagen 2001, p. 15)

Plusieurs artistes résistent alors à ce type de représentation et refusent l'organicité du corps au profit d'une héroïcité qui désincarne la souffrance et permet d'illustrer la grandeur spirituelle de l'homme. La sculpture du Laocoon constitue ainsi, aux yeux de l'historienne, la première représentation artistique de l'intérieur du corps humain en raison de ce cri figé en une bouche béante qui aurait transformé à coup sûr l'histoire des représentations.

Dans ce troisième chapitre, nous observerons comment la série sur la morgue de Serrano se réfère aux traditions établies de la représentation du cadavre, et qu'il s'en acquitte à la fois par une approche artistique de l'obscène. Nous remarquerons par ailleurs que l'obscène éprouvé en face de ses travaux procède concurremment par étalage (*studium*) et par surgissement (*punctum*)<sup>8</sup> (Maier 2004, p. 40-44).

### Le récit post-mortem

C'est le titre de chacun des clichés de la série *The Morgue* qui renseigne le spectateur sur les causes du décès. Comme le souligne Daniel Arasse dans le catalogue d'exposition (1993, s.p.), certains titres indiquent des morts violentes : *Multiple Stabbing, Knifed to Death, Broken Bottle Murder, Shotgun Suicide, Death by Rat Poison, Gun Murder, Hacked to Death...*, quelques-uns désignent

---

<sup>8</sup> Voir « Les modes d'expression de l'obscène : étalage ou surgissement » en introduction de ce mémoire, p. 14-16.

des morts accidentelles : *Pneumonia Due to Drowning, Accidental Drowning, Burnt Victim...*, tandis que d'autres annoncent des décès pathologiques ou naturels : *Fatal Meningitis, Cardiac Arrest, Pneumonia Death, Aids related Death, Infectious Pneumonia...* Le spectateur est amené à chercher les traces du décès sur les corps ou l'absence de traces, à contempler les couleurs de la mort sur la peau du cadavre ou l'absence de couleurs. Parfois le cadrage n'exhibe qu'une partie du corps restée indemne, parfois le cadavre expose le détail de ses blessures macabres. Ainsi, Serrano présente par contraste la mort euphémique et la mort brutale.

En affichant objectivement les causes de la mortalité du sujet, le titre pose les prémices d'une narration. L'utilisation du gros plan qui fragmente le corps défunt et l'absence des traces de la mort sur ce même corps n'entravent pas l'occurrence de cet embryon narratif puisque le titre oriente ostensiblement la lecture et la compréhension du cliché, indépendamment de ce qui est cadré. À cet égard, *Jane Doe Killed by Police* ne propose pas le même récit que *Pneumonia Due to Drowning*. Si Serrano ne cadre pas en toutes lettres les stigmates sur le corps poignardé dans le cas de *Multiple Stabbing*, le spectateur sera appelé à lire l'image du cadavre supplicié selon cette indication particulière. C'est donc dire qu'il tentera de mettre un sens sur le corps défunt, ou sur le fragment que l'artiste en présente, à partir des informations annoncées froidement dans le titre. La comparaison avec les clichés d'autopsies en gros plans réalisés par la

photographe Sue Fox renforce cette proposition<sup>9</sup>. Ceux-ci, exposés sous la mention « *Untitled* », expriment la réification du corps découpé à la morgue par le médecin légiste plutôt que les rudiments d'un récit mortuaire. Le titre « sans titre » chez Fox ne propose pas une interprétation exclusive, il n'installe pas de consignes de lecture absolues et il ne suggère pas de pistes de réception littérales comme chez Serrano.

### Le portrait mortuaire artistique

Daniel Arasse distingue historiquement trois types de photographies de cadavres : le portrait mortuaire, la photographie judiciaire et la photographie de reportage (1993, s.p.). Or, contrairement à ces différentes catégories, Arasse constate que Serrano photographie les dépouilles dans une perspective artistique; une dimension qui est complètement évacuée dans les autres types de clichés. Paradoxalement, la démarche de Serrano se réfère et récuse à la fois la tradition du portrait mortuaire, c'est-à-dire qu'au lieu de célébrer le défunt par une image funéraire sereine à l'instar du portrait mortuaire, le photographe s'évertue à préserver l'anonymat des cadavres violentés à l'aide de drapés et de plans rapprochés. Nous l'avons souligné en étudiant le cas de la Morgue de Paris au premier chapitre, violence et anonymat sont deux conditions sine qua non d'une exposition du cadavre à la morgue au 19<sup>e</sup> siècle et deux menaces de la vie moderne. Sur ces données, il y a correspondance entre la photographie du cadavre

---

<sup>9</sup> Voir illustrations en annexe Sue FOX, série *Untitled*, 1996, p. 118-119.

à la morgue par Serrano en 1992 et la mise en scène utilitaire et spectaculaire du cadavre à la Morgue de Paris au 19<sup>e</sup> siècle.

Ainsi, comme l'observe Arasse, « par leur mise en œuvre artistique, les photographies de Serrano bouleversent les catégories du genre auquel elles appartiennent, le portrait (de mort). Elles le font de deux façons, en choisissant des modèles anonymes et en n'en photographiant que des détails morcelés » (1993, s.p.). De son côté, le chercheur Philippe Blon considère la dimension artistique chez Serrano comme un artifice qui empêche les clichés les plus graphiques de devenir littéralement scabreux ou indécents. Il écrit : « la profondeur de champ n'établit aucun milieu habitable, aucun indice proprement spatial, cadavres sans localisation précise, heureusement privés de l'effet de portrait qui les aurait rendus obscènes » (1994, p. 70). Par cette observation, le chercheur soulève la ligne ténue séparant l'art et l'obscène; une démarcation précaire qui s'avère particulièrement sensible dans les travaux de Serrano. C'est une limite qui serait transgressée entend-il, avec la possibilité d'une identification des défunts.

Contrairement aux clichés de Serrano qui ne caractérisent pas un (ou des) individu (s) en particulier et qui sont voués à une exposition publique dans une galerie d'art, le portrait mortuaire victorien n'était vu traditionnellement que par les membres de la famille et les proches. Il devait assister ceux-ci dans le deuil, entretenir la mémoire du défunt et affirmer les liens familiaux (Townsend 1998,

p. 134). Il est à noter dans l'intérêt de notre étude que depuis peu, le portrait mortuaire du 19<sup>e</sup> siècle acquiert une dimension artistique. Selon l'auteur Jay Ruby, cette nouvelle valeur est due au passage du cliché funéraire de l'espace familial privé au domaine public par l'entremise des collectionneurs. En regroupant les portraits d'inconnus achetés dans les marchés aux puces, ceux-ci transforment le portrait mortuaire privé en objet de contemplation public : « As people buy, sell, and collect the family photographs of other people, the images lose their original purpose and meaning and become objects of aesthetic contemplation, or curiosities » (Ruby 1995, p. 52). Ce serait donc à travers un changement de propriétaire qui transformerait le statut du défunt de familial à inconnu (passage du privé au public) que le portrait mortuaire acquerrait ses propriétés artistiques. Il s'agit là d'une évidence sociale selon laquelle il est toujours plus aisé de contempler la mort de l'autre inconnu. Il ressort toutefois de ce principe que les qualités esthétiques nécessitent un certain détachement pour se manifester. Précisons en outre que, lors de la prise de la photographie mortuaire, la volonté de ressemblance devait l'emporter sur les ambitions artistiques puisque celles-ci demeuraient perçues comme des bévues (Ruby 1995, p. 62 et suivantes). La série de Serrano ne se conforme pourtant pas à cette exigence du portrait mortuaire en entretenant l'anonymat de ses modèles et en s'affichant ouvertement artistique.

Dans l'ouvrage *Secure the shadow: Death and photography in America*, Ruby dénombre trois types de portraits mortuaires en vogue au 19<sup>e</sup> siècle. Le

premier type, « *The last sleep* », compare le défunt au dormeur et domine en photographie comme en peinture de 1840 à 1880. Les cadavres violentés et sanglants de Serrano s'opposent résolument à cet idéal de la représentation mortuaire euphémique et paisible. D'autres clichés comme *Fatal Meningitis II* ou *Infectious Pneumonia* demeurent plus près de cette tradition hormis le recours au gros plan et les visages partiellement couverts. Le deuxième type, « *The casket photograph* », dans lequel le défunt embaumé repose dans un cercueil entouré de fleurs, s'éloigne de la représentation du dormeur, car il devient plus ardu de nier la mort lorsque la dépouille est placée dans une mise en scène mortuaire. Dans ce cas-ci, ce sont les soins apportés au défunt et le cérémonial du rituel funéraire qui établissent une nette distinction avec la série de Serrano où le protocole funéraire est complètement inexistant. Le troisième type de photographie mortuaire recensé par Ruby, « *Babies, pets and loss* », est celui qui présente les dépouilles d'animaux domestiques, les nourrissons décédés ou les membres de la famille en deuil et demeure manifestement sans lien avec le travail de Serrano. La série *The Morgue* ne correspond par conséquent à aucune de ces traditions en particulier et propose plutôt ses propres préceptes esthétiques.

### Gros plan sur la photographie judiciaire et la photographie de reportage

La série étudiée peut cependant s'apparenter à certains égards à la photographie judiciaire ou à la photographie de reportage. D'abord, la plupart des corps photographiés par Serrano portent les traces de leur mort et celles-ci sont souvent accentuées et magnifiées par l'utilisation du gros plan. À cela, ils se

rapprochent de la photographie judiciaire qui, destinée à circuler dans un réseau de professionnels restreint, s'intéresse de près au détail macabre et devient particulièrement pénible lorsque placée sous un regard autre que policier ou médical. Toutefois, ce n'est pas une curiosité policière ou médicale qui motive la démarche de Serrano mais plutôt nous l'avons vu, des ambitions esthétiques. En effet, le photographe sort ce type de représentation de son lieu consacré (le cadre strictement professionnel ou scientifique) pour l'amener dans les institutions muséales. Dès lors, l'acceptation usuelle du cliché judiciaire mute candidement dû à son intégration dans un contexte d'exhibition artistique. Si les populaires visites à la Morgue de Paris au 19<sup>e</sup> siècle se justifiaient par le principe utilitariste d'une identification efficace des dépouilles anonymes – voir tout, le mieux possible – avec Serrano, la visite de la Morgue de New York n'encourage pas l'indiscrétion d'une reconnaissance identitaire. Le photographe mise sur la finalité expressive des poses et des détails plutôt que sur la description et la documentation d'événements criminels ou sur la reconnaissance effective des dépouilles. De plus, certains clichés ne cadrent pas expressément la cause du décès pour laquelle le spectateur devra se reporter au titre par absence d'indices.

Du reste, en ne présentant souvent qu'une portion de la dépouille en gros plan, Serrano s'éloigne considérablement de la photographie de reportage qui favorise plutôt le plan moyen, celui-ci étant moins enclin à susciter les affects émotifs qui s'opposeraient à l'éthique d'objectivité de mise en mode reportage. D'une part, le public ne saurait voir le détail des blessures des cadavres dans les



reportages photographiques ou télévisuels puisque la photographie de reportage doit se conformer à une représentation “acceptable” de la mort (Ruby 1995, p. 22) et qu’elle demeure exhortée par des principes de transparence et d’intégrité. Ainsi, le gros plan du cadavre qui n’est pas motivé par une démarche scientifique se serait alors réfugié dans les représentations artistiques, tous médias confondus. D’autre part, la photographie de reportage qui présente le cadavre est en général franche et brutale, prise sur le vif, souvent captée dans une situation désordonnée et chaotique. C’est pourquoi la démarche spécialement calculée de Serrano contraste formellement avec cette approche. Par contre, le très grand format des clichés et le sujet à l’évidence abject de la série témoignent d’un dessein affirmé pour le spectaculaire et la commotion. Sur ces notions, le parallèle est assuré avec la photo de reportage qui recherche trop souvent avidement le scandale et l’indignation.

À son tour, Daniel Arasse établit certaines équivalences entre la série *The Morgue* et la tradition du *memento mori* en peinture, mais le théoricien se rétracte en constatant l’absence d’une proposition de transcendance :

D’une certaine manière, en rejetant toute anecdote, tout drame, toute individualisation particulière, psychologique ou sociale, par sa force de constat, la provocation d’Andrés Serrano rejoint la grande tradition chrétienne de la méditation sur la mort, provoquée et aidée par les représentations de la mort, “Souviens-toi que tu meurs”, *Memento mori*. [...] Pourtant, à la réflexion, ce rapprochement même ne me satisfait pas. La tradition catholique du *Memento mori* et de ses représentations fonde son efficacité sur l’association de l’horreur visible de la décomposition physique et de la suggestion rhétorique d’une vie éternelle, d’un salut. Rien de tout cela chez Serrano (1993, s.p.).

Ni portrait mortuaire, ni photo judiciaire ou de reportage, ni *memento mori*, la méthode de Serrano s'inspire de ces traditions et s'en écarte à la fois, sur des postulats esthétiques et spirituels essentiellement.

### Le photographique : l'image pérenne, l'image éphémère...

La photographie a souvent été associée à l'immortalité. La principale fonction du portrait mortuaire victorien illustre la volonté de préservation et de pérennité couramment accordée à la photographie : « as long as the image survived, the individual was somehow still part of the family and wider community » (Townsend 1998, p. 134). Historiquement, la représentation artistique du cadavre assure sa permanence et son immuabilité et constitue un moyen entrepris pour défier le temps :

La représentation du cadavre, symboliquement, joue un rôle proche de la momification chez les Égyptiens, et de maints autres rites funéraires de conservation [...]. Le cadavre que l'on représente par le dessin ou dans le bois, la pierre ou le bronze a vocation à *demeurer*. [...] Le cadavre vrai ne saurait être longtemps regardable : il se décompose. Le cadavre artistique, en revanche, résiste au temps, il est impérissable. [...] Une fois esthétisée, la viande n'a plus de fin, elle voit son destin modifié, translaté de la décomposition à la *composition* même, à rebours du temps (Ardenne 2006, p. 409-410).

De cette manière, les photographies esthétisées de Serrano sont interruption du processus de décomposition. Elles contribuent à perpétuer l'existence d'un individu en ajournant l'inéluctable. « En enregistrant et en monumentalisant ces configurations posthumes, colorées, imprévisibles, en les découpant de l'image complète du corps, Serrano capte et immortalise un moment éphémère; il suspend le travail de la mort présente, à ce stade, instable », constate Daniel Arasse (1993,

s.p.). En configurant une nouvelle temporalité figée, la photographie prolonge la vie du représenté. Arasse évoque la *temporalité du regard* pour exprimer cet immobilisme propre au photographique qui permet à la fois la conservation indéfinie de la dépouille et la constitution d'une mémoire intemporelle :

[...] ce mort est, *le temps de notre regard*, sauvé de l'indifférence, de l'oubli. C'est ce temps du regard que nous demande Serrano [...]. Ces images ne peuvent évoquer aucun souvenir; c'est une mémoire qu'elles organisent, une mémoire qui n'est pas celle d'un mort, de morts particuliers; c'est la mémoire de tous les morts [...] (Arasse 1993, s.p.).

À l'opposé de cette conception, plusieurs chercheurs ont démontré l'alliance de la photographie et de la mort. Il existe notamment plusieurs ouvrages sur la photographie qui témoignent de la représentation photographique comme étant une mort en soi, précisément parce qu'elle permet de capturer en un instantané statique un moment particulier en le sortant du temps, donc de l'expérience. Par ailleurs, Roland Barthes utilise le terme « spectral » pour s'entretenir du référent photographique, ceci afin de rendre compte de son aspect à la fois fantomatique et spectaculaire :

L'*Operator*, c'est le Photographe. Le *Spectator*, c'est nous tous qui compulsions [...]. Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'*eidôlon* émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le *Spectrum* de la Photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au "spectacle" et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort (1980, p. 22-23).

À l'exemple du sémiologue français, Rune Gade associe le statisme de la photographie à l'immobilité de la mort :

For it can be claimed that the photograph immortalizes, it can also be said, with as much justification, to kill or at least to deaden. As the camera lifts a moment out of the stream of time, it also removes that moment from living experience. Thus the stasis of the photograph is most of all suggestive of the immobility of death, the rigor and silence of death.

Whereas for instance painting strives to cast off this stasis and become animated or 'lifelike', the photograph seems to have made a forced and unshakable alliance with death (1999, p. 111).

Pour Barthes, le photographique allie paradoxalement présence et absence, présent et passé : « The photograph constitutes what Barthes calls an illogical conjunction, a historically new connection between a topical presence and a temporal absence, a combination of a *here* and a *then*<sup>10</sup> » (Gade 1999, p. 112). Le penseur français explique l'inclination morbide de la photographie en citant l'exemple du sujet qui, se sachant observé par l'appareil, angoisse de sa future image et pose devant l'objectif. Celui-ci n'est à cet instant précis ni sujet, ni objet, mais plutôt un sujet qui sait se transformer en objet, en image (Barthes 1980, p. 30). Il en résulte un sentiment d'inauthenticité, voire d'imposture. Dans un même ordre d'idées, Barthes dénombre quatre imaginaires du portrait : « [...] la Photographie, c'est l'avènement de moi-même comme autre [...]. Devant l'objectif, je suis à la fois : celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croie, celui que le photographe me croit, et celui dont il se sert pour exhiber son art » (1980, p. 28-29). Il existe donc une dualité fondamentale au sein du photographique qui conjugue des appétences d'immortalité et de mort : « The photographic image functions as a container which preserves and transmits information by making it static and keeping it immobile. It preserves a part of life by paradoxically excluding the part from life » (Gade 1999, p. 113). Dans cette perspective, au moment même où Serrano exhibe ses clichés de cadavres gigantesques, il immortalise des dépouilles vouées à l'imminence de leur

---

<sup>10</sup> GADE cite Roland BARTHES. [1964] 1977. « Rhetoric of the image ». Dans *Image, Music, Text*. Traduit par Stephen Heath. Londres : Fontana, p. 44.

disparition et met de l'avant ce rapport duel antithétique de conservation et d'annihilation du photographique.

## Le point de vue autonome

Reconnu pour semer la controverse, Serrano s'était précédemment intéressé à la reproduction des fluides corporels en photographie vers la fin des années 80 (le sang, l'urine, le sperme et le lait maternel)<sup>11</sup>. Avec ces travaux, l'artiste allait à l'encontre du mimétisme photographique en révélant un fait ou une vérité qui demeurait jusque-là inaccessible au seul regard; les fluides corporels révélés en gros plan apparaissant davantage comme des abstractions. Le titre du cliché dévoilait une fois de plus la nature du sujet représenté, ce qui pouvait générer un effet de surprise, car le référent ne se livrait pas par lui-même. Rune Gade commente ce déplacement de la perception opéré par la photographie ainsi que la construction d'un nouveau point de vue indépendant et détaché de l'expérience humaine :

[...] although the camera functions as an extension of the sense of sight, it also, at the same time, represents a mechanical model of human sight, a device whose image formation is detached from human consciousness and experience. The camera, in Paul Virilio's words, is a 'vision machine'<sup>12</sup>, which inscribes distance into the visual impression and changes vision from substantial to accidental. The photograph detaches sight from its moorings in the body and makes it autonomous. The alienating effect of the camera exists, paradoxically enough, side by side with its ability to bring us close to the unseen (Gade 1999, p. 110).

<sup>11</sup> Voir illustrations en annexe Andres SERRANO, *Untitled XIV (Ejaculate in Trajectory)*, 1989 et *Semen and Blood III*, 1990, p. 122.

<sup>12</sup> GADE cite Paul VIRILIO. [1988] 1994. *The vision machine*. Traduit par Julie Rose. Londres : British Film Institute. Version française en bibliographie : Paul VIRILIO. [1988] 1994. *La machine de vision*. Mayenne : Éditions Galilée.

En étant autonome, l'image photographique peut transformer le familier en représentation étrange ou abstraite, rapprocher de l'insolite ou domestiquer l'inhabituel. La photographie isole et fixe indéfiniment un objet, contrairement au regard humain qui est sujet aux transformations de la mémoire et du temps (Silverman 1996, p. 157). Avec la série sur la morgue, Serrano tente encore une fois de faire émerger ce nouveau point de vue photographique émancipé de l'expérience humaine en fragmentant le champ (utilisation du gros plan), en magnifiant le cadavre formellement (jeu des couleurs, lumières, contrastes, profondeur de champ et très grande échelle) et en déplaçant la représentation du cadavre de la morgue à la galerie d'art. L'artiste affirme se consacrer à une « monumentalisation héroïque » par la photographie (Arasse 1993, s.p.). À travers un travail de composition, le photographe s'applique à redonner une dignité perdue à ses modèles. Pour Daniel Arasse, la dimension artistique des clichés de Serrano encourage davantage le respect, l'humilité et la dignité que le voyeurisme :

[...] c'est par l'art que cette dignité est acquise, par la photographie et son emploi maîtrisé, par ses couleurs (parfois son coloris), par sa lumière et ses cadrages, par le rapport entre la figure et le fond, etc. Loin d'être un support d'indiscrétion, les photographies de Serrano font venir, pourvu que vous laissiez se déposer le choc initial qu'elles ont suscité, un profond et bouleversant respect pour ces anonymes dont une chambre froide aura été l'ultime domicile (Arasse 1993, s.p.).

Avec la série sur la morgue, c'est par l'esthétisation de l'objet à priori obscène qu'émerge le point de vue autonome. Celui-ci forge du coup une approche inédite de l'exécration. En résistant aux catégorisations usuelles des photographies qui abordent traditionnellement le cadavre (portrait mortuaire, photographie judiciaire

et reportage photo) par la « monumentalisation héroïque » de l'obscène, Serrano soumet la perspective iconoclaste d'une approche esthétique et artistique de la morgue. Ce faisant, il offre au spectateur de multiples formes de transgressions : l'accès public à la morgue en dehors des périmètres policier, médical et scientifique, l'affranchissement esthétique des catégories établies de la photographie du cadavre, la célébration insolente de l'obscène par l'art, l'expérience d'un nouveau point de vue autonome et émancipé de la raison humaine sur le tabou, l'appréhension désinvolte et magnifiée de morts violentes ou prématurées, de même qu'une concrétisation visuelle monumentale du cadavre en général. Nous reviendrons sur quelques-uns de ces modes de transgression en fin de chapitre.

### *Le punctum*

Le *punctum* de la photographie est un détail sensible et inattendu qui suscite une émotion ou une nouvelle compréhension et qui permet d'appréhender ce qui semblait au premier abord impensable (en l'occurrence la mort d'un nourrisson, un suicide, un acte de violence ou la mort en elle-même comme phénomène insaisissable). Le *punctum* est ce supplément qui se rapporte à l'expérience personnelle de chaque individu ou aux souvenirs, lesquels sont uniques, et qui permet de faire le pont avec l'inconnu, l'inouï, l'ignoré. C'est « ce qui me point », explique Roland Barthes (1980, p. 71), m'émeut et appelle la résolution d'une énigme. Chris Townsend décrit les particularités de l'émergence de ce détail poignant ou émouvant que Barthes appelle le *punctum* de la photographie :

It is that minute detail, seemingly irrelevant or trivial, which punctures the surface of a photograph to which we apparently have no relationship. The *punctum* is the quality of affect which makes us identify with strangers. Yet it is highly personal, and what affects one person may go unnoticed by another. Barthes writes "... it is what I add to the photograph and *what is nonetheless already there*<sup>13</sup>". But Barthes also claims for the *punctum* an expansive, metonymic power. The detail not only stands out as something that affects us, it provokes us to produce further symbols in our imaginations, it provokes personal reverie. The trivial detail triggers narrative, but it is our story that is told (Townsend 1998, p. 133).

Pour Barthes, le *punctum* peut surgir à la manière d'un choc, mais il doit procéder par métonymie, c'est-à-dire par expansion : soit le spectateur ajoute quelque chose à la photographie et le média même s'efface au profit du référent, ou alors c'est un simple détail involontaire qui fait tilt (1980, p. 81) et emplit toute la photographie (p. 77). Il peut s'agir d'une trace, d'une texture, d'un objet, d'une pose, de la lumière, d'un contraste... Le regard s'arrête sur le contingent qui devient le centre de l'attention et ébranle.

Quant au *studium* de la photographie, il concerne le cadre et résulte de l'attrance générale à l'endroit d'un cliché, des intentions que l'on reconnaît au photographe et de la culture (éducation et politesse) :

Le *studium*, c'est le champ très vaste du désir nonchalant, de l'intérêt divers, du goût inconséquent : *j'aime / je n'aime pas, I like / I don't*. Le *studium* est de l'ordre du *to like*, et non du *to love* ; il mobilise un demi-désir, un demi-vouloir ; c'est la même sorte d'intérêt vague, lisse, irresponsable, qu'on a pour des gens, des spectacles, des vêtements, des livres, qu'on trouve "bien" (Barthes 1980, p. 50).

---

<sup>13</sup> TOWNSEND cite Roland BARTHES. [1980] 1982. *Camera lucida : Reflections on photography*. Traduit par Richard Howard. Londres : Jonathan Cape, p. 55. Version française en bibliographie : « c'est ce que j'ajoute à la photo et *qui cependant y est déjà* », Roland BARTHES. 1980. *La chambre claire : note sur la photographie*. [Paris] : Cahiers du cinéma, p. 89.



Le spectateur qui reconnaît le *studium* d'une photographie discerne la fonction du cliché (informer, représenter, surprendre, faire signifier, donner envie), mais sans y investir sa jouissance ou sa douleur (1980, p. 51). Le *punctum* est ce qui traverse (parfois, et selon Barthes très rarement) le *studium* à la manière d'un détonateur et il y a alors co-présence. Le *studium* est invariablement codé, c'est-à-dire qu'il « renvoie toujours à une information classique » (*ibid*, p. 47), tandis que le *punctum* est une *disturbance*, un trouble, il est ce détail « qui m'attire ou me blesse » (p. 69). C'est un objet partiel qui me point, acquiert une valeur supérieure, emporte mon attention et transforme ma lecture (p. 71). Difficile à nommer, le *punctum* peut parfois ne se révéler qu'après coup. D'après Barthes, « l'impuissance à nommer est un bon symptôme de trouble » (p. 84). Il interprète ainsi le caractère impromptu du *punctum* :

[...] le détail qui m'intéresse n'est pas, ou du moins n'est pas rigoureusement, intentionnel, et probablement ne faut-il pas qu'il le soit ; il se trouve dans le champ de la chose photographiée comme un supplément à la fois inévitable et gracieux ; il n'atteste pas obligatoirement l'art du photographe ; il dit seulement ou bien que le photographe se trouvait là, ou bien, plus pauvrement encore, qu'il ne pouvait pas photographier l'objet partiel en même temps que l'objet total (1980, p. 79-80).

Dans ses correspondances avec son frère Claude, Nicéphore Niepce avait lui-même observé certaines propriétés sensibles du détail, comme l'expriment les travaux du chercheur Philippe Blon :

Selon lui [Niepce], la photographie appauvrirait la référence, son "antécédence" de réalité, elle la distillerait pour retenir un philtre choisi : l'empreinte photographiée met en avant certains objets, certaines données perceptives et par là elle sélectionne, durcit. Elle efface. Dans le même temps, et d'une façon contraire, elle porterait l'attention de celui qui la contemple vers une myriade de détails, une prolifération de nuances et d'indices devant lesquels on serait resté insensible dans la vie courante (Blon 1994, p. 69).

Dans son exposé, Blon lie le constat de Niepce sur l'émergence du détail sensible en photographie au surgissement du *punctum* dans les clichés de la série sur la morgue de Serrano<sup>14</sup> : « Sur ces photographies [*The Morgue*], on trouve aussi le pullulement d'indices, cette présence de détails emblématiques et saturés de signification que Niepce avait mis au jour [...] » (1994, p. 71). Blon mentionne à titre d'exemple les poses, les coloris et les textures de la peau des cadavres qui pourraient venir « déranger le *studium* » (Barthes 1980, p. 49). Pour sa part, Arasse remarque cette « longue et élégante veine bleue qui court sous la peau » dans le pied de *Rat Poison Suicide II* (1993, s.p.). Il observe ensuite l'encre noire sur les doigts de *Knifed to Death I* qui a permis la prise des empreintes de la victime. Son regard se pose finalement sur les plaies infligées aux poignets du défunt. Au bout du compte, le théoricien est interpellé par la pose ultime de l'annulaire replié sur la main droite de *Knifed to Death II*. Le *punctum* pour Arasse, c'est aussi le profil parfait de *Jane Doe Killed by Police*, la vis au travers du cou de *Burnt to Death* ou la chair de poule sur les bras de *Rat Poison Suicide* (1993, s.p.). L'occurrence de ces indices sensibles dans les photographies de Serrano trouverait une explication logique (dans les circonstances particulières du décès ou dans le travail de la thanatomorphose par exemple), mais pour le spectateur, ces considérations demeurent vaines : « [...] du point de vue de la réalité (qui est peut-être celui de l'*Operator*), toute une causalité explique la présence du "détail" [...] mais de mon point de vue de *Spectator*, le détail est donné par chance et pour rien [...] » (Barthes 1980, p. 72). Le *punctum* est donc

---

<sup>14</sup> Voir illustrations en annexe Andres SERRANO, *The Morgue*, 1992, p. 123-127.

ce détail involontaire qui traverse (ou non) le *studium* et qui interpelle (ou non) les souvenirs ou la sensibilité du spectateur.

### *The Culture Wars*

À la fin des années 80, l'Amérique est au cœur d'une controverse sur le financement public des œuvres d'art jugées obscènes par l'organisme gouvernemental fédéral *National Endowment for the Arts* (NEA). Les artistes Robert Mapplethorpe et Andres Serrano deviennent les cibles de ce débat. C'est notamment l'œuvre *Piss Christ* (1987) de Serrano qui catalyse cette polémique<sup>15</sup>. En juillet 1989, le sénateur Jesse Helms vote un amendement selon lequel les fonds publics ne doivent servir à financer des œuvres dont le propos moral n'est ni littéraire, artistique, politique ou scientifique. Conséquemment, les artistes qui bénéficient des deniers publics doivent signer un consentement anti-obscène (Oxoby 2003, p. 221). L'avant-garde est directement affectée par le nouveau règlement puisque l'essence de ses travaux consiste, dans la vaste majorité des cas, à prendre le contre-pied des valeurs dites traditionnelles. Cette mesure est largement contestée sous le principe constitutionnel de la liberté d'expression. Placé au centre d'un débat national sur la nature de l'art obscène, le caractère subversif du travail de Serrano ne passe pas inaperçu dans la bataille idéologique politique, appelée *the Culture Wars*, menée de front par les républicains conservateurs. Ce combat contre l'indécence débute avec l'élection de Ronald Reagan à la présidence américaine en 1980 et se trouve ensuite plusieurs adeptes

---

<sup>15</sup> Voir illustration en annexe Andres SERRANO, *Piss Christ*, 1987, p. 128.

parmi les groupes fondamentalistes religieux. Les cibles de cette guerre morale sont nombreuses, mais ses enjeux concernent principalement la sexualité et la race. Pour Bruce Ferguson, ces enjeux sont encore aujourd'hui bien réels :

[...] the culture wars have constituted an all-out opposition to cultural expressions emanating from the new social alliances formed in the 1980s around issues of gender, race, ethnicity and sexual orientation. This war has included attacks on television, sit-coms, mainstream movies, rock lyrics, university curricula and art. Although some battles have been won and lost by both sides, the war is far from over (1995, s.p.).

À ce sujet, Corinne Maier conclut que la plupart des chasses historiques à l'obscène dans ses représentations de l'imaginaire se sont soldées par son retour dans le réel. « Une société qui se hâte de bannir l'obscène et la pornographie serait-elle menacée par la mort? On peut le croire – mais alors, ce qui est écarté du champ de la représentation autorisée par les censeurs s'exprime ailleurs », nous rappelle-t-elle (2004, p. 48).

### Conclusion : la dérégulation obscène

C'est en premier lieu le référent photographique qui, chez Serrano, est qualifié d'obscène par les différentes factions menant *the Culture Wars*. Ceux-ci l'ont remarqué, l'obscène dans ses photographies provient sans conteste du cadre (du *studium*), de l'excessivement visible et procède par étalage obscène<sup>16</sup>. Le *studium* chez Serrano propose un bouleversement visuel profond en étalant le cadavre anonyme à la morgue, qu'il soit violenté ou non. D'une part, les plans rapprochés et l'échelle colossale des clichés ne font aucun doute sur l'ambition de

<sup>16</sup> Voir « Les modes d'expression de l'obscène : étalage ou surgissement » en introduction de ce mémoire, p. 14-16.

monstration outrancière et sur la volonté de choc visuel qui motivent l'artiste. Théâtre de la transgression par excellence, la morgue de Serrano est un espace radicalement obscène puisque le tabou y est livré sans équivoque : cadavres nus et blessés, défunts de tous âges et origines, morts solitaires et absence de rituel funéraire, lieu souverain de la maladie, du crime et du désespoir. D'autre part, la série pointe vers l'impudence et l'affront d'une exposition publique de la morgue à la galerie d'art. Il s'agit en effet d'un examen qui se fait en dehors du giron rassurant de la religion ou de la science et qui plus est, selon des paramètres esthétiques. À cet égard, Julia Kristeva écrit : « Le cadavre – vu sans Dieu et hors de la science – est le comble de l'abjection » (1980, p. 11-12). S'il est impossible pour l'homme de confirmer la spiritualité et la transcendance du *mourir*, Serrano en exalte les vertus esthétiques par la photographie. Oser célébrer esthétiquement la mort physique par une démarche artistique affichée, sans recourir à des idéaux spirituels ou à des principes scientifiques, est en soi une transgression obscène puisque l'appréhension vertigineuse du tabou de la mort perd toutes balises concrètes. Ne lui reste plus que la photogénie, laquelle demeure particulièrement évasive sur des préoccupations de nature philosophique ou scientifique.

Si le cadre (*studium*) de la morgue chez Serrano est de nature fondamentalement obscène, le détail apparemment accessoire (*punctum*) peut s'avérer tout aussi indécent. Avec la série *The Morgue*, ou bien le spectateur se trouve ébranlé par la nature même de la scène, le référent (*studium* – étalage obscène), ou bien le regard est happé par un détail qui procède par métonymie et

qui appelle une méditation ou une indétermination (*punctum* – surgissement obscène). Nous l'avons vu en introduction, le surgissement de l'obscène intermittent est intrusion. Fonctionnant selon la dialectique du montré/caché, il disloque la plénitude de l'œuvre en froissant les attentes du spectateur et en interpellant sa subjectivité (Maier 2004, p. 42-43) d'une manière que nous jugeons comparable au *punctum* de Barthes. Les concordances entre les deux procédés se multiplient : le surgissement de l'obscène pose un contraste inharmonieux, tandis que le *punctum* génère une énigme, l'obscène intermittent est irruption inattendue, il est le résultat d'une faille, il est surgissement pur d'une manière analogue au *punctum* qui constitue un élément de rupture dans un à priori homogène... Quoi qu'il en soit, les deux modes d'expression de l'obscène (étalage et surgissement) entraînent un déplacement, une mise en perspective ou un retournement de l'ordre des choses qui demeure en étroite relation avec l'évolution des sensibilités à laquelle l'art contribue.

Il existe cependant un autre volet de l'obscène à la morgue de Serrano qui s'avère manifeste à l'examen du simple *studium*. En effet, comme l'avait si justement remarqué Daniel Arasse dans le catalogue d'exposition (1993, s.p.), l'excessivement visible, l'étalage de chair sanglante, l'exhibition publique du cadavre ne traduisent aucune suggestion de transcendance. Lorsque le corps défunt présente ses blessures, elles ne sont récupérées ni par une iconographie religieuse, ni par un dogme moral, ni par un protocole scientifique. Avec Serrano, les stigmates ne sont pas symboliques ou métaphoriques comme en peinture et il

n'y a aucun cérémonial funéraire réconfortant comme l'entendent les conventions du portrait mortuaire. Les blessures et autres traces de violence sur les corps pourraient être corrélées à une approche documentaire ou judiciaire du cadavre en raison d'une certaine impartialité annoncée par les titres ou des propriétés descriptives du gros plan, mais les ambitions esthétiques des clichés et leur exhibition dans le contexte institutionnel muséal effritent ce parallèle aussitôt.

L'obsène à la morgue de Serrano c'est le cadavre, le corps blessé, ouvert et violenté, sans aucun doute, mais l'inconvenant se trouve en outre dans cette impossibilité à relier la démarche de l'artiste à une tradition établie ou à une autre. En refusant d'inclure les conventions du rituel funéraire dans la photographie mortuaire, en proposant une image funéraire qui n'est pas sereine, en affichant publiquement et artistiquement ce qui se maintenait traditionnellement privé, en fragmentant le point de vue et en préservant l'anonymat des défunts, Serrano ébranle les assises de la photographie post-mortem. Véritable dérélition, la mort est dépeinte comme cet événement physique et esthétique, violent dans certains cas, inexplicable ou prématuré dans d'autres. La vie s'éteint, le cadavre lui, perdure (pour un certain temps du moins...).

L'approche artistique de l'obsène consacre son objet et le désacralise à la fois. La désacralisation provient d'un rapport brutal avec le tabou et d'une abolition de la distance avec l'objet obsène. Quant à la sacralisation, elle découle

de la célébration esthétique du tabou. Celle-ci entraîne un déplacement subversif de la perception affective de l'obscène qui passe de l'abominable au photogénique :

Although his work has been seen as pretentious and arrogant, an in-your-face display of very obvious improprieties, Serrano very consciously chooses to work with the most familiar iconic images. His point is twofold: to deconstruct the notion that great art must emerge from "noble" subject matter, and to challenge conventional understandings of beauty. Indeed, one of the most disturbing aspects of Serrano's blood photographs to many viewers is the startling beauty of these images (Hooks 1995, s.p.).

Cette harmonie est d'autant plus affolante que l'exhibition artistique du cadavre se présente comme réelle et authentique, par le biais d'une médiation photographique objective. C'est ici que le travail de Serrano rappelle la photographie de reportage : « Dans l'imaginaire collectif de l'image, deux couples s'opposent : peinture et cinéma seraient plus portés sur le fantasme ; photographie et vidéo seraient plus entachés de réel » (Leydier 2001, p. 112). S'il y a bel et bien provocation chez Serrano, ne serait-ce que dans le choix du sujet de la série, son travail formel tente d'amener le spectateur au-delà des premiers affects, comme l'a fait le film de Stan Brakhage deux décennies plus tôt, et c'est là son caractère radicalement obscène. Si le média d'expression change, les revendications demeurent similaires. À cet effet, Roland Barthes écrit : « Au fond la Photographie est subversive, non lorsqu'elle effraie, révulse ou même stigmatise, mais lorsqu'elle est *pensive* » (1980, p. 65).



## CHAPITRE 4 : LA TÉLÉVISION *CSI : CRIME SCENE INVESTIGATION, (2000-)*

### Le polar télévisuel contemporain

Chacun des épisodes de ce feuilleton américain relate les procédures policières d'une équipe d'experts-enquêteurs chargés de recueillir les indices pouvant leur permettre de résoudre des homicides ou des morts suspectes et ainsi inculper un ou plusieurs criminels. Depuis ses débuts à CBS en octobre 2000, la popularité de cette série policière à grand budget ne se dément pas. Jusqu'à aujourd'hui, il existe huit saisons de la version originelle qui se déroule à Las Vegas et tout autant de ses descendants immédiats : *CSI Miami* et *CSI New York*. Comme le souligne Michael Allen, il s'agit de trois grandes villes américaines qui possèdent des traits géographiques, culturels et identitaires distincts :

These are specific sites of American culture and identity. Las Vegas: the embodiment of the American Dream – instant fortune, immediate gratification, wonderful living – and its inverse – failure, tragedy, death; Miami: sunshine and wealth, racial melting-pot, illegal immigration and infiltration of national security and borders; New York: the Big Apple, another racial melting-pot and site of legal immigration, globally iconic, the city that never sleeps, epicentre of the nation's worst nightmare of the 9/11 attacks (2007, p. 8).

L'esthétique et les thématiques de chacune des franchises s'efforcent de refléter ces dissemblances. Ainsi, d'une série à l'autre, la facture visuelle change en raison des différents filtres de couleurs qui créent des atmosphères urbaines singulières, tandis que la personnalité des enquêteurs et les mobiles des criminels traduisent les contrastes culturels entre les régions. Notre examen portera plus précisément sur la série initiale prenant pour assises Las Vegas : la cité aux mille tentations. Il sera donc question dans ce dernier chapitre de la représentation de la

morgue dans l'univers télévisuel contemporain et, plus particulièrement, des implications de réception prescrites par la nouveauté des images anatomiques (*the CSI shots*). Avec ses multiples scènes qui se déroulent à la morgue, la série *CSI* instaure une façon inédite de se représenter le corps, et façonne incidemment un nouvel imaginaire de la mort, de la dépouille et de l'intérieur du corps.

Héritière du polar traditionnel, la série obéit à des contraintes formelles strictes. L'intrigue est généralement bouclée à la fin de chaque épisode, sauf dans certains cas plutôt rares où deux épisodes sont nécessaires. Différents réalisateurs invités signent chacun des épisodes dont l'homogénéité est assurée par des conventions rigides qui distinguent la série. L'intrigue correspond à la formule classique du *whodunit* et, la plupart du temps, deux enquêtes sont menées en parallèle. Dès l'amorce qui précède le générique d'ouverture, le spectateur est aussitôt convié sur les lieux du crime en compagnie des experts-enquêteurs. C'est ici qu'il pourra prendre connaissance des notions de base entourant le premier homicide à élucider. Le reste de l'épisode est consacré à la cueillette d'indices et aux interrogatoires. La scène à la morgue constitue cependant un incontournable. Les types de morts qui sont présentés sont très variés : excentriques, suspects, spectaculaires, préméditées, violentes, naturelles, accidentelles ou inexplicables... Illustrant d'une part la quotidienneté du crime et de la mort dans une métropole américaine reconnue mondialement pour ses excès, de même que la vacuité de l'existence humaine en proie aux fulgurations criminelles ou passionnelles, la série pose un constat avant tout éthique et moral. Le crime ne paie pas et les

meurtriers sont souvent piégés par la perspicacité sans borne des experts. Certains criminels réussissent toutefois à déjouer tantôt les enquêteurs, tantôt le système judiciaire au grand complet, en plaidant l'aliénation ou en recourant aux services d'avocats crapuleux par exemple. D'autres fois, le fardeau de la preuve n'est pas clairement attribuable à un coupable déterminé pointant ainsi vers certaines incongruités de la loi. Violence urbaine, complots sinistres, crimes sexuels, dilemmes moraux et images particulièrement détaillées du cadavre sont le lot usuel de la série. À cet égard, il n'est pas étonnant que le cinéaste Quentin Tarantino, devenu spécialiste des effets visuels sanglants, se soit intéressé à la série en signant le dernier épisode de la cinquième saison qui comporte deux parties<sup>1</sup>, un peu à la manière de son film *Kill Bill* réalisé quelques années auparavant.

Pour l'auteure Karen Lury, *Crime Scene Investigation* affiche une esthétique plus cinématographique que télévisuelle (2005, p. 46). Lury précise cependant que la série n'est pas en opposition stricte à l'esthétique télévisuelle puisqu'elle emprunte à la fois au vidéoclip, au documentaire scientifique et au film médical (2005, p. 51). En effet, *CSI* joue la carte du spectaculaire et du scientifique conjointement, d'où le travail constamment renouvelé des scénaristes consistant à déjouer les attentes du public afin d'offrir des intrigues étonnantes et des représentations du corps inusitées. Pour y parvenir, ceux-ci s'inspirent largement d'événements réels et de faits divers. Malgré l'adhésion assidue de *CSI* à une formule narrative classique historiquement éprouvée, les recherches de

---

<sup>1</sup> Épisodes 524 et 525 de la saison 5 : « *Grave Danger, volume 1 & 2* ».

Jean-Pierre Esquenazi sur la série lui font observer un changement majeur au niveau de la composition de la psychologie du criminel. L'assassin de *CSI* est ce criminel d'exception qui sévit en vue de satisfaire une ambition personnelle et diffère sur ce point du tueur insensible issu de la série policière traditionnelle. Cette nouvelle conception du meurtrier s'avère révélatrice, selon Esquenazi, d'une mutation de la perception contemporaine de la déchéance criminelle dans l'imaginaire social :

[...] les créateurs de séries policières ont tendance à ne plus se contenter de mettre en scène les habituels criminels endurcis, préférant montrer des assassins "occasionnels", des personnes ordinaires souvent plus cruelles et indifférentes que les "méchants" usuels. Ce changement pourrait exprimer une nouvelle forme de liberté "absolue" à l'égard des normes sociales : chacun serait libéré de toute obligation dès lors que son plaisir serait entravé (2006, p. 241).

Nous verrons plus précisément ici comment la série *CSI* transforme la représentation télévisuelle de la morgue, du cadavre et de l'intérieur du corps par un amalgame des esthétiques du documentaire médical et du film hollywoodien, c'est-à-dire à travers une habile fusion de la science et du spectacle.

### Le spectacle scientifique

*Crime Scene Investigation* présente un portrait dramatique des bons coups des forces policières et du système judiciaire américain, mais aussi de leurs échecs. La morgue y occupe un rôle primordial. C'est le médecin légiste, le docteur Al Robbins (Robert David Hall), qui y travaille. Celui-ci doit déterminer l'identité du défunt, l'heure du décès et les causes. Comme à la Morgue de Paris, la morgue de *CSI* demeure ce lieu de la cueillette de données et de la consignation

de preuves, mais cette fois en vue de l'explication scientifique du crime. Les récents travaux de Sue Tait sur la série nous indiquent par ailleurs que la morgue est également l'endroit de l'instrumentalisation scientifique du corps (2006, p. 46). Inertie et docilité caractérisent le cadavre qui est soumis à de multiples manipulations scientifiques étonnantes. La série *CSI* se distingue en étant centrée essentiellement sur les procédures techniques exécutées en laboratoire, à la morgue ou sur les lieux du crime dans le cadre d'enquêtes policières singulières. Les différentes analyses, présomptions et conclusions des experts sont exposées et détaillées par les effets spéciaux. La science acquiert une importance capitale au sein de l'intrigue, au point de supplanter les approches généralement psychologiques ou sociologiques du récit criminel :

What distinguishes *CSI* from other crime dramas is the focus on scientific procedures. A variety of ministrations are performed with gadgets, chemicals and elaborate machines, supplementing familiar modes of detection which rely on clues that may be gathered from a sociological context or the psyche of the guilty. Physical evidence, its collection and analysis enables proof to be visualized. [...] in the hands of the *CSI* th[e] evidence is translated and displayed via high-tech signifiers. The problematics of photographic truth are elided and instead this augmentation with technology and the expertise through which it is deployed extends a panoptic gaze which enables science to succeed where policing and the manipulations of lawyers fail (Tait 2006, p. 48).

De cette manière, les nombreux outils technologiques et l'étude méticuleuse du cadavre procurent des preuves objectives incontestables. La vérité se trouve ainsi dans les blessures corporelles et les signes de putréfaction observés sur le cadavre, dans les éclaboussures de sang, l'ADN, les balles, les insectes, les empreintes digitales, les traces sur le sol et les débris minuscules (cheveux, ongles, poussières, fibres, éclats, rainures, etc.) prélevés sur la scène de

crime. La dépouille demeure souvent la principale pièce à conviction des enquêteurs : « [...] from hair follicles to fingerprints, from toenail cuttings to the size of a bullet wound, the body is quickly established as a key channel through which evidence, and thus the truth, can be reached » (Jermyn 2007, p. 81). Le cadavre est ainsi lu et interprété à travers les manipulations technologiques impressionnantes des experts. À l'intérieur de la série, la science ne produit la plupart du temps que des vérités avérées : « The contested nature of visual interpretation is never referred to within the programme [...]. What is obscured here, in our desire to see the evidence in the image, is that seeing itself always involves interpretation and is never a neutral, objective activity » (Lury 2005, p. 49). Pour Tait, cette vulgarisation scientifique du cadavre transforme ses représentations subséquentes dans l'imaginaire collectif (2006, p. 45). Plusieurs journalistes se sont notamment intéressés au phénomène appelé « *the CSI effect* » selon lequel les jurés influencés par la série auraient tendance à afficher une croyance inébranlable à l'endroit des preuves scientifiques, affectant du coup l'issue du procès (voir Deutsch 2006 ou Dumas 2007 par exemple). L'apparente objectivité des preuves scientifiques est souvent louangée par les experts, sans considération pour la subjectivité de l'interprétant. « [...] it eradicates acknowledgement of human fallibility in the application of science and the limitations of science itself », écrit Deborah Jermyn (2007, p. 86).

La série *CSI* orchestre la science à la manière d'un spectacle qui met en scène le cadavre. La dépouille renferme la solution de l'énigme, tandis que la

science est cet outil souverain qui permet d'accéder à la vérité infaillible. C'est à l'aide des technologies les plus modernes que les experts photographient, recréent, consignent et enregistrent tout systématiquement. À la morgue, le médecin légiste s'exprime dans le jargon du métier : *COD* pour *cause of death*, *TOD* pour *time of death*, *DB* pour *dead boby*, *GSR* pour *gunshot residue*, *the Y incision* pour désigner l'incision principale sur le cadavre, *the SART kit* pour signifier l'équipement utilisé en cas d'agression sexuelle, sans compter tous les termes techniques et biologiques précis qui renvoient aux manipulations médico-légales. Le corps défunt est un objet de travail en soi, une preuve accablante, un témoin muet. Les traces qu'il présente sont magnifiées et théorisées. Au fil des saisons, le vocabulaire se spécialise davantage puisqu'on présume que certaines notions récurrentes sont assimilées et maîtrisées par le spectateur. Celui-ci est donc appelé à faire progresser l'enquête en devenant un complice des experts-enquêteurs. On lui présente un éventail d'indices et de suspects et on lui expose les hypothèses scientifiques de manière à ce qu'il puisse y aller de ses conjectures personnelles quant à l'identité du meurtrier ou aux mobiles du crime.

### *The CSI shot*

Reconnue pour ses nombreux effets spéciaux qui permettent l'intrusion du regard à l'intérieur du corps, la série offre une visite pédagogique de l'anatomie humaine à travers la spectacularisation de la science médico-légale. Sue Tait dénombre deux types de points de vue sur le cadavre dans *CSI* (2006, p. 51). Le

premier point de vue, qu'elle nomme *the autoptic gaze* en écho aux travaux de Jonathan Sawday<sup>2</sup>, correspond au regard des experts sur la dépouille et fait voir les différents examens réalisés à la morgue (incisions, prélèvements, manipulations...). Cette perspective est généralement constituée de gros plans détaillant les organes internes et les blessures corporelles. Le deuxième point de vue, baptisé *the CSI shot* par la critique, entraîne le regard du spectateur à l'intérieur du cadavre à l'aide d'effets spéciaux numériques. Fonctionnant à la manière d'une analepse, *the CSI shot* restitue des événements physiologiques passés, voire présumés, selon un point de vue microscopique et interne, et constitue à cet égard une attraction visuelle remarquable, un spectacle destiné à informer :

The spectacle of microscopic and magnified visual effects suspends the temporalities of classical editing and reanimates the moment of death and the crime that is being investigated. These inserts [...] serve an expository function accompanying dialogue within the investigation as well as helping to maintain the pace of the narrative (Hamit 2002<sup>3</sup>) (Goode 2007, p. 126).

Ces effets visuels anatomiques recréent un phénomène physique particulier (progression de maladies, ingestion de médicaments...), simulent la trajectoire d'un objet à l'intérieur du corps (blessures par balle, coups de couteau...) ou reproduisent les observations par les technologies de pointe (microscopes, rayons X...). Ils se règlent cependant invariablement sur la discussion en cours des experts. De manière générale, les effets spéciaux permettent la représentation de la violence sur les corps par analepses et célèbrent les manipulations

---

<sup>2</sup> Jonathan SAWDAY. 1995. « The autoptic vision ». *The body emblazoned: Dissection and the human body in Renaissance culture*. Londres : Routledge.

<sup>3</sup> GOODE se réfère à l'article de Francis HAMIT. 2002. « The CSI shot ». *Emmy Magazine*, vol. 24, n° 3 (juin), p. 101.



médicolécales exécutées en laboratoire comme la façon par excellence de mener une enquête objectivement (Goode 2007, p. 126).

C'est debout aux côtés du cadavre que le médecin légiste fait part de ses découvertes et intuitions à l'expert-enquêteur dans un vocabulaire médical souvent hermétique, tout en poursuivant son exploration visuelle des entrailles et ses manipulations effectives des organes. Ce point de vue s'accorde à *the autoptic gaze* tel que décrit par Sue Tait. Puis, généralement les plans qui suivent cette mise en situation pénètrent rapidement à l'intérieur de la dépouille, en passant par une blessure ou par une cavité par exemple, et s'en suit la reconstitution visuelle du discours scientifique destinée exclusivement au spectateur (*the CSI shot*) :

In the "CSI shot", (or snap-zoom), a close-up sequence traces a path into the body; mostly traumatic, the camera seemingly travels into the body via range of different orifices – an ear canal, a bullet or knife wound. Sometimes this intimacy is further increased as the image then shifts into CGI<sup>4</sup> sequence, showing, perhaps, blood cells moving along veins (Lury 2005, p. 53).

Le regard du spectateur est ainsi pris en charge par les effets spéciaux qui traduisent en images les réflexions des experts. De cette façon, les commentaires scientifiques complexes et les manipulations physiologiques du cadavre à la morgue contractent une valeur proprement didactique en étant imagés en vue d'informer un auditoire néophyte. Cette perspective inédite sur l'intérieur du corps instaure par ailleurs une nouvelle proximité avec l'organique, l'inaccessible et le microscopique : « The hyperreal *CSI* shot and the visual pleasure it consists of in these necessarily fictioned sequences perform two key functions: they

---

<sup>4</sup> *Computer-generated imagery.*

spectacularize science, making it exciting, and they enable us to look at (simulations of) violence in new specific ways » (Tait 2006, p. 55). En somme, *the CSI shot* constitue une exacerbation du point de vue des experts (*the autoptic gaze*). Le spectateur doit toutefois accepter ce panorama de l'intérieur comme une preuve objective du phénomène discuté, sans considérer son artificialité (Lury 2005, p. 48). Avec cette nouvelle perspective, la figuration détaillée de l'intérieur du corps devient pédagogique et narrative à la fois : elle matérialise pour le spectateur les découvertes des enquêteurs et contribue ipso facto à la progression de l'enquête.

Tirant une grande part de leur efficacité de leur parenté avec le film médical (Lury 2005, p. 48), les plans qui s'introduisent dans les profondeurs du corps affichent toutefois une dimension spectaculaire manifeste :

The programme's signature evocation of penetrative "wound-cam" technology in some ways mimics and borrows from the realist connotations of the footage drawn from the endoscopic cameras used in surgery to explore the body, images which have become a staple of medical documentary programmes. But, at the same time, these sequences [...] are clearly about spectacle and capture more of the physical of the body's interior than any real medical probe ever could (Jermyn 2007, p. 80).

La spectacularisation de la science avec *CSI* se déploie par conséquent sur des visées pédagogiques. Cet aspect édifiant confère une autorité toute-puissante à la science et légitime l'examen approfondi de la dépouille. Les similitudes entre les images anatomiques de la série (*the CSI shots*) et l'esthétique du film médical accordent une crédibilité documentaire relative à la représentation de l'intérieur du corps. Cette apparente mainmise savante entourant l'exposition des entrailles

du cadavre justifie du coup la révélation de l'interne sous le prétexte formateur d'une initiation à la médecine légale. La curiosité et la fascination à l'endroit du cadavre sont ainsi motivées par un discours scientifique et une valeur pédagogique : « [...] while the *CSI* shot amplifies autoptic vision and stages gruesome imagery which one may have previously been unable to imagine, our prurience comes with an alibi: the pedagogic tone of the show [...] » (Tait 2006, p. 55). D'un point de vue narratif, la représentation de l'intérieur du corps se trouve également légitimée à titre de nécessité dramatique contribuant à la progression de l'enquête. En effet, la visualisation de phénomènes physiques liés à l'intrigue génère un savoir scientifique qui est ensuite récupéré par le récit. En observant du point de vue de l'interne et du microscopique comment un couteau s'est introduit dans le corps d'une victime poignardée par exemple, des indices pouvant mener au meurtrier sont dévoilés : il s'agit d'un crime passionnel, la victime connaissait personnellement son assaillant, le tueur est gaucher, etc. Plusieurs variations de ce phénomène sont offertes dans les différents épisodes. Le spectateur visualise l'effet de drogues ou de médicaments sur le corps de telle femme ou encore l'arrêt cardiaque de tel homme afin d'en tirer des informations narratives pertinentes. En d'autres termes, puisque le cadavre constitue fréquemment le centre de l'enquête criminelle, il devient dès lors indispensable de le montrer.

## La réception contenue du macabre et de l'obsène

Par moments, l'illustration des procédures scientifiques ne possède pas d'aspirations pédagogiques, mais vise simplement la création d'une atmosphère et d'une esthétique. De cette manière, plusieurs scènes qui présentent les prélèvements et manipulations des experts sont traitées à la manière de clips musicaux. D'autres fois, tandis qu'ils s'adonnent à des manipulations du cadavre particulièrement terribles et répugnantes comme faire bouillir un crâne ou récupérer le contenu d'un estomac par exemple, les experts s'entretiennent entre eux de manière rationnelle ou amusée. D'une part, la perception raisonnée de la dépouille putréfiée ou éviscérée pose la science comme une autorité implacable capable de modeler le sentiment de l'obsène. Aussi, la suprématie du regard scientifique transforme la réception du macabre en permettant son appréhension avec sang-froid plutôt qu'avec dégoût. L'approche scientifique tempère le frisson initial à l'égard du cadavre en forgeant une approche raisonnée de l'obsène : « [It] instructs the viewer that the gasps and shudders which signal the pleasure or revulsion of the body's engagement must be avoided and while we may be discomforted by gruesome imagery we too should let reason prevail » (Tait 2006, p. 51-52). Dans un deuxième temps, les dialogues teintés d'humour noir contribuent également au déplacement du regard sur le macabre en désamorçant l'anxiété ressentie à l'endroit du cadavre et de l'obsène. Sue Tait constate notamment que les réactions dégoûtées ou horrifiées de certains personnages envers quelques manipulations inusitées du cadavre imposent par procuration le mode de réception convenu du macabre (2006, p. 51). Le candidat répugné se

verra contraint par ses pairs de contenir sa réaction pour aborder rationnellement l'obscène. En tout temps à la morgue, la raison prévaut sur l'émotion et l'attitude du spectateur doit se conformer à cette directive.

Pour le reste, *CSI* délivre la représentation des entrailles du cadavre de sa relation consacrée avec le film gore; un sous-genre généralement considéré malfamé. À la morgue, le regard indiscret du spectateur sur la dépouille et ses viscères est ainsi ennobli par les approches scientifique et médicale qui sont d'emblée estimées moralement supérieures à la conception horrifique ou infâme du cadavre qui l'emporte dans le film gore. Dans cette dernière catégorie de films, l'étalage du cadavre y est la plupart du temps jugé illégitime et arbitraire, basé sur une curiosité et un plaisir visuel dépravés. En engageant l'esprit du spectateur de *CSI* sur des considérations scientifiques qui possèdent de surcroît une portée narrative et pédagogique, cette impression de gratuité s'en trouve grandement atténuée : « [...] the sequences and camera shots which enables us to see from the scientific and medical experts' point of view extend to their mind's eye and suggest our edification rather than our pathology » (Tait 2006, p. 55).

Ainsi, la série *CSI* spectacularise la science par l'utilisation d'effets spéciaux retentissants qui accroissent la vision du spectateur. Cette intensification de la vision par les effets spéciaux a pour conséquence la création d'un nouveau point de vue qui ne corresponde à aucune perspective réelle. En dépit de leurs aspirations pédagogiques, les plans en apparence documentaires de l'anatomie humaine (*the CSI shots*) conservent des propriétés attractionnelles en affichant

ouvertement leur fantaisie, en misant sur l'émerveillement et en offrant une représentation anatomique stylisée. « The vicarious speed, drama and adrenalin offered up by the "CSI-shot" facilitates a position of childlike wonder and excitement in regard to new technologies and the experience of high-cost, high-octane forensic television which, at one level, threatens to shatter the illusion of a realist world », affirme Deborah Jermyn (2007, p. 83). Mêmes apparentés au film médical, les effets spéciaux qui reproduisent les tréfonds du cadavre ne peuvent prétendre à une représentation documentaire fidèle de l'intérieur du corps, principalement en raison de leur affectation spectaculaire et de leur style tapageur qui est mis à l'avant-plan. L'utilisation des différents effets spéciaux altère ostensiblement la portée scientifique des images présentées. Or, *CSI* présente ces plans en tant que preuves objectives du phénomène discuté par les experts. L'autorité omnipotente de la science est constamment réaffirmée à l'intérieur de chacun des épisodes, mais le recours à une technologie retentissante pour se représenter le corps, qui dépeint un monde virtuel plus fantaisiste que réaliste, rapproche les images anatomiques de *CSI* de la science-fiction plutôt que d'une authentique reproduction de phénomènes physiques réels. De cette manière, le style visuel flamboyant de la série contribue à la fictionnalisation de la science médico-légale : « It is through the process of fictionalising science and the representation of the body that the forensic television drama can be related to science fiction », note Ian Goode (2007, p. 126). En définitive, les images anatomiques développent un point de vue sur le corps en apparence médical et réaliste, mais qui demeure à tous les égards fictif : « [...] the viewer sees what it

is impossible to see in reality: the corpse come to life, the world from a dog's point of view, or a cross-sectioned view of a knife's passage through living human flesh. This conceit of providing access to the real can of course only exist as a simulation, a digital effect » (Tait 2006, p. 54). Le ton pédagogique de la série entend toutefois faire accepter ces images comme des preuves objectives authentiques, reléguant du coup leur dimension artificielle au second rang :

Much of the publicity related to the show insists that these images are carefully constructed so as to seem realistic and authentic. At the same time, within the series, the images are often pushed beyond their actual limits or potential as visual representation. [...] these demonstrative images depend upon the audience's willingness to award them both authority and a fantastic amount of information, so that they act convincingly as evidence rather than as illustration » (Lury 2005, p. 48).

Il incombe donc au spectateur de trancher quant à la vraisemblance de la représentation, à savoir si ce point de vue interne sera reçu à titre de preuve scientifique ou de simulacre spectaculaire. En raison de l'autorité agissante de la science à l'intérieur de la série, les considérations scientifiques surpassent le spectacle et la représentation du cadavre est admise comme vraisemblable, voire envisageable : « *CSI* rationalizes violence and death: they are subject to and contained by reason, and thus their spectacular and carnographic depiction is framed as truthful and realistic » (Tait 2006, p. 57). Dans ce contexte, il apparaît que l'approche scientifique règlemente l'exhibition spectaculaire de l'intérieur du corps. Une hiérarchie s'installe entre le spectacle et la science et conditionne la réception des images. Les dimensions pédagogique et scientifique de l'entreprise surpassent le volet spectaculaire afin de répondre aux besoins immédiats de l'intrigue.

Avec *CSI*, l'attraction spectaculaire se situe dans le désir de visualiser le microscopique, d'accéder au fonctionnement de l'organique, de se trouver devant la concrétisation, quoique virtuelle et fantaisiste, d'une représentation naguère inaccessible, d'être convié aux premières loges à la morgue aux côtés des experts, d'élucider un crime insolite généralement crapuleux, de même que de se laisser séduire (ou non) par l'ampleur et l'exactitude des effets spéciaux. Le cadavre demeure encore une fois le centre d'intérêt du spectacle, mais la curiosité et le plaisir visuel ne sont plus empreints de malaise ou d'embarras parce qu'ils sont dorénavant légitimés par des nécessités dramatiques (l'intrigue) et un discours scientifique pédagogique.

### Conclusion : Visibilité et connaissances

Plusieurs éléments de la mise en scène (éclairages et cadrages) et du décor (matériaux, miroirs, fenêtres et écrans) sont agencés autour des thématiques de visibilité, de profondeur et de transparence. Ces motifs et accessoires acquièrent une importance essentielle sur le plan narratif. La facture visuelle de la série est effectivement tout entière orientée vers l'observabilité; une thématique qui, une fois rétablie à l'intérieur du polar, sous-entend intégrité, vérité et objectivité :

Th[e] sets are characterized by large amounts of glass, chrome, metal and other reflective surfaces, and nearly all the rooms either have glass walls or large windows and glass doors. [...] There are two dominant themes which underwrite the series which are linked to this *mise-en-scène*. First, the layers of glass produce the sense of rooms within rooms, and this enables the directors and cinematographers to set up three or four layers within the scene, thus creating depth. This sense of both depth and transparency at a visual level neatly echoes the push towards "transparency" and truth in the crime-solving narrative. Second, since they are constantly looking through glass themselves, viewers are reminded that the notion of "looking" itself is a purposeful action. [...] "Looking" as a scientific activity, as



examination, whether at X-rays, or through a variety of lenses and with a variety of different screens, is implicit in the *mise-en-scène*. The only room not to feature a large window is the morgue, yet this room is dominated by reflective metallic surfaces and a large light screen at one end, where X-rays are posted. So, like the rest of the laboratory, the morgue is a place of reflection as well as examination (Lury 2005, p. 47).

De manière générale, l'approche scientifique est organisée autour de l'observation méthodique d'un objet. Voir, analyser, ausculter et étudier sont des activités au cœur même de la démarche scientifique. Avec *CSI*, le spectateur est lui aussi encouragé à exercer son regard : « Simply put, much of *CSI*, here and elsewhere, is about *looking* – the audience *looks* at the investigators as they *look* for clues » (*ibid.*, p. 53). À la morgue, l'examen attentif des corps génère des connaissances et ces connaissances sont transformées en vérités. Par conséquent, scruter objectivement le cadavre aux côtés des experts devient pour le spectateur cet acte indispensable qui va le mener à la résolution de l'enquête : « [...] the stylistic excess, the gore and spectacle of the programme, is legitimated by the fact that the images are contained by the process of examination, by their status as evidence, enabling the audience to look without compunction, since to look away might mean missing vital information » (*ibid.*, p. 49). La visualisation des hypothèses scientifiques émises par les experts à la morgue décline ainsi l'habituelle chasse à l'homme du film policier (Goode 2007, p. 125).

Plusieurs auteurs ont comparé les représentations gores aux représentations pornographiques sur la base d'un désir commun de transgresser le tabou, d'exhiber les secrets de la chair et de répandre le contenu du corps (voir Rouyer 1997 et Pinedo 1997, pour ne nommer que ceux-là). Ces considérations ont

ensuite été reprises par d'autres chercheurs qui ont dressé certains parallèles entre les images anatomiques de *CSI* et les images pornographiques (voir par exemple Tait 2006 ; Turnbull 2007 et Lury 2005). Aussi, les représentations gores et les représentations pornographiques constituent deux sous-genres méprisés (*disreputable genres*<sup>5</sup>) qui engagent un plaisir visuel et une réaction physique (Tait 2006, p. 51). C'est dans cette perspective que Tait qualifie le regard institué par les images anatomiques de *CSI* de nécrophile<sup>6</sup> : « [...] we are positioned to take pleasure from imagery of death, imagery which often penetrates the flesh » (Tait 2006, p. 50). D'un autre point de vue, à partir de l'étude de Linda Williams sur la pornographie<sup>7</sup>, Sue Turnbull rapproche quant à elle la représentation de l'intérieur du corps offerte par les plans internes de *CSI* des images pornographiques, d'après leur aspiration commune à offrir un accès à la connaissance par le visuel plutôt que par l'écriture ou par la communication orale (Turnbull 2007, p. 31).

En somme, la série *CSI* offre un point de vue spectaculaire sur le cadavre et sur l'intérieur du corps qui s'avère régi par une approche scientifique implacable et des ambitions pédagogiques affirmées. *Crime Scene Investigation* domestique la représentation de l'intérieur du corps en recourant à l'autorité de la science qui instaure les consignes d'une approche raisonnée du macabre et de l'obscène. Les images anatomiques maintiennent cependant leur dimension spectaculaire qui est

<sup>5</sup> TAIT se réfère à l'ouvrage d'Isabel Cristina PINEDO. 1997. *Recreational terror: Women and the pleasures of horror film viewing*. Albany : State University of New York Press, p. 61.

<sup>6</sup> « *Necrophilic gaze* ».

<sup>7</sup> Linda WILLIAMS. 1999. *Hard core: Power, pleasure and the "frenzy of the visible"*. Berkeley : University of California Press.

appelée à passer au second rang, c'est-à-dire derrière le discours scientifique. La science parvient ainsi à déclasser le spectacle pour conférer aux images internes le statut de preuves objectives d'un phénomène physique particulier. L'observation attentive du cadavre devient pour le spectateur un véhicule de connaissances et ces connaissances sont ensuite récupérées par l'intrigue. Par ailleurs, le savoir scientifique qui est issu de la représentation de l'intérieur du corps repose sur la vraisemblance qui est accordée (ou non) aux effets spéciaux. Cette crédibilité est assurée par les similitudes entre les images anatomiques (*the CSI shots*) et le film médical. En mélangeant les esthétiques du documentaire médical et du film hollywoodien, *CSI* transforme l'esthétique télévisuelle et soumet des images anatomiques jusque-là inédites dans le cadre d'une série policière.

## CONCLUSION : L'ALIBI DU SPECTACLE

### Variations sur un même thème

La représentation de la morgue au cinéma comme dans les autres arts s'inscrit sous les auspices d'une esthétique de l'obscène sous plusieurs rapports. Il s'agit d'abord de lieux clandestins dans la mesure où ils ne sont fréquentés que par un petit groupe d'initiés; l'accès public s'en trouvant prohibé. Puis, l'autopsie c'est aussi l'abomination du contact sans intermédiaire avec le cadavre rudoyé ou déformé par la thanatomorphose. Finalement, l'autopsie engage également une incision qui dévoile le spectacle d'exception qu'est l'intérieur du corps humain. L'accès à des lieux fermés et interdits, la vue de la dépouille putréfiée ou violentée, l'autopsie et les différentes manipulations médico-légales sont placés sous l'emprise redoutable de la prohibition tabou et leur figuration constitue un véritable sacrilège. La morgue, le cadavre corrompu et l'intérieur du corps correspondent dès lors à cet « hors scène imaginé » décrit par Corinne Maier<sup>1</sup> (2004, p. 33). Les manifestations étudiées dans ce mémoire, qu'elles soient sociales, cinématographiques, artistiques ou télévisuelles, ont toutes misé sur le potentiel spectaculaire lié à la transgression inhérente à ce type de représentation et chacune d'elles a recouru à un argument noble transcendant l'aspect spectaculaire pour justifier l'étalage obscène : le maintien de l'ordre social dans le cas de la Morgue de Paris, la démythification du tabou avec Stan Brakhage, la recherche d'harmonie chez Andres Serrano et la pédagogie scientifique avec la série *Crime Scene Investigation*.

---

<sup>1</sup> Voir en introduction « L'esthétique de l'obscène », p. 12-13.

Au 19<sup>e</sup> siècle, la foule qui circule à la Morgue de Paris s'intéresse à la mise en vitrine spectaculaire et dramatique des victimes d'actes criminels et de leurs accessoires, tandis que cet intérêt est entretenu par le développement du fait divers dans la presse à sensations. La vue du cadavre à la Morgue de Paris se trouvait donc encouragée par le sensationnalisme de la presse parisienne et valorisée par la théâtralisation progressive de l'exposition. Le film de Stan Brakhage, qui demeure toujours aussi percutant près de quarante ans après sa réalisation, dévoile les manipulations du médecin légiste sur le cadavre à la morgue lors de l'autopsie de manière a-narrative et a-chronologique, sans recourir à une argumentation médicale, documentaire ou pédagogique. Cette scène brutale, généralement réservée à une poignée d'individus, laisse le spectateur perplexe et dénonce du coup l'emprise de la prohibition tabou entourant le contact avec le cadavre. Pour sa part, le photographe Andres Serrano révèle la photogénie de corps anonymes disposés à la morgue, violentés ou non, en rejetant les traditions établies de la représentation mortuaire photographique ou picturale quète. La série télévisée américaine *Crime Scene Investigation* permet quant à elle une visite virtuelle et spectaculaire de l'intérieur du cadavre par l'entremise des effets spéciaux hérités de l'esthétique du documentaire médical. Avec *CSI*, ce sont les intentions pédagogiques placées sous l'autorité de la science-spectacle qui régissent l'examen du corps défunt.

Manifestement, la représentation du cadavre demeure liée au contexte historique et culturel qui l'a vu naître : « The orchestration of the gaze upon the

corpse has a long and broad history : how the dead, or simulations of the dead, are depicted expresses the aesthetic, epistemological and political preoccupations of a particular cultural moment (Azoulay 2001 ; Bronfen 1992 ; Klaver 2004 ; Llewellyn 1991) » (Tait 2006, p. 49). Le décret du préfet de police ordonnant l'arrêt des exhibitions publiques à la Morgue de Paris au mois de mars 1907 et les déboires de Serrano qui fut désigné comme une personnalité emblématique du débat national sur le financement public des œuvres d'art jugées obscènes à la fin des années 80 traduisent un souci d'encadrement politique et social, de même qu'une certaine gêne à l'égard des représentations considérées indécentes qui pourraient heurter la sensibilité du public. Dans cette même optique, la morgue de *CSI* consent au dévoilement et à la figuration de l'intérieur du corps, mais la nudité y demeure absolument proscrite. Par conséquent, il semble exister un malaise encore plus grand à l'endroit de la représentation du cadavre que celui entourant l'exhibition de ses blessures ou la manipulation de ses organes; soit l'étalage de sa nudité. Le cadavre de *CSI* peut être présenté en pièces détachées, sanguinolent ou corrompu, mais il doit à tout prix demeurer asexué, dans le contexte télévisuel du moins.

Les différents phénomènes et travaux dont fait l'objet ce mémoire offrent quelques-unes des variations de la représentation publique de la morgue. Serrano préserve l'anonymat des défunts et prohibe toute reconnaissance des sujets photographiés, tandis que la mise en scène spectaculaire du cadavre à la Morgue de Paris est orientée à dessein en direction de l'identification des dépouilles. La

reconnaissance est d'ailleurs le principe premier qui justifie l'accès de masse sur les lieux. Cette différence fondamentale pourrait s'expliquer par le fait que l'exposition du cadavre à la Morgue de Paris n'affiche pas ostensiblement d'intentions artistiques, à l'instar des clichés de Serrano qui sont promis à une exposition dans les galeries d'art. Si tel est le cas, l'exhibition de corps violentés aisément identifiables dans une perspective esthétique serait jugée plus indécente que l'exposition de cadavres identifiables sous des exigences civiles. C'est donc dire que le prétexte de la reconnaissance identitaire dans un but utilitaire revendiqué par les autorités parisiennes à la Morgue de Paris au 19<sup>e</sup> siècle serait estimé socialement plus noble que celui de Serrano consistant à exalter la photogénie de l'obscène. Sur ce point, une autre recherche pourrait être consacrée, à savoir dans quelle mesure l'argumentaire autour de l'étalage obscène (dans une perspective artistique, civile ou autre) édicte les paramètres de l'exposition, en l'occurrence : favoriser l'anonymat ou la reconnaissance du défunt. En ce sens, nous avons noté rapidement au chapitre trois l'observation de Philippe Blon selon laquelle l'effet de portrait, évité par le photographe, aurait rendu les clichés de Serrano obscènes<sup>2</sup> (Blon 1994, p. 70).

Les différentes exhibitions du cadavre présentées ici se distinguent en outre par la mise en valeur d'aspects spectaculaires singuliers. *The Act of Seeing with One's Own Eyes* et la série *The Morgue* de Serrano misent conjointement sur le caractère attractionnel des affects emportés liés à l'ampleur de la transgression. Le caractère exceptionnel de la scène, l'abomination du contact (médiatisé) avec

---

<sup>2</sup> Voir le chapitre trois : « Le portrait mortuaire artistique », p. 69.

le cadavre, l'emprise de la prohibition tabou, la surprise, le choc et la provocation sont essentiels à ces deux projets. La monstration constitue le point de départ de leurs entreprises respectives : la démythification du tabou par une exhibition brutale de l'autopsie chez Brakhage et la dénonciation des conventions rigides, souvent puritaines, entourant la représentation socialement acceptée du cadavre (portrait mortuaire, photographie judiciaire, reportage photo et *memento mori*) par une ostentation artistique de l'obscène chez Serrano. Par ailleurs, c'est par la monstration que ces deux artistes parviennent à proposer une nouvelle perception de l'obscène, notamment à travers l'échelle vertigineuse des clichés de Serrano (étalage obscène – *studium*) qui favorise l'émergence du supplément poignant qui se rapporte à l'expérience personnelle du spectateur (surgissement obscène – *punctum*) (Barthes 1980). Le spectaculaire chez Serrano se trouve donc dans l'exaltation photogénique du cadavre et dans la possibilité de contempler esthétiquement l'obscène. Pour sa part, Brakhage utilise lui aussi le gros plan qu'il combine à un montage irrégulier du montré/caché (alternance de la présence et de l'absence (Gunning 1993) et surgissement de l'obscène (Maier 2004)). Le cinéaste scrute de près la dissection du cadavre et mise sur la monstration agressive du tabou pour obtenir une réaction saisissante de dégoût, de choc et d'outrance. Le trouble visuel est incommodant, tandis que l'absence de bande-son est oppressante. Le spectacle tient à l'observation des métamorphoses des corps placés sous le scalpel du médecin légiste. Au 19<sup>e</sup> siècle, la presse parisienne prise l'intérêt du drame (spectacularisation du fait divers), tandis que l'administration de la Morgue de Paris s'inspire du dispositif théâtral pour rendre l'exposition en



vitrine de plus en plus impressionnante (spectacularisation progressive du dispositif). L'attraction à la Morgue de Paris tient principalement aux correspondances entre la mise en scène du cadavre dans la vitrine et le dispositif théâtral (Guillot 1887 ; Mitchell 1976 ; Higonnet 1984 ; Schwartz 1999 ; Bertherat 2005b). Finalement, la série *CSI* exploite quant à elle le potentiel retentissant des effets spéciaux qui permettent des représentations spectaculaires de l'intérieur du corps. La combinaison des esthétiques du documentaire médical et du film hollywoodien permet d'offrir des représentations spectaculaires de l'interne et du microscopique (*the CSI shots*), à la fois dramatiques et pédagogiques, dans le but de satisfaire une curiosité et de susciter un plaisir visuel.

Paul Ardenne constate qu'il existe historiquement deux façons de représenter le cadavre. La première est euphémique, la deuxième est organique :

La représentation du cadavre, pour l'essentiel, se conforme à deux principes figuratifs antithétiques. Tantôt, porté par l'idéalisme, on s'attachera à représenter le beau mort, le beau cadavre : belle plastique, corps lisse, musculeux, inorganique et lyophilisé. Tantôt, à l'inverse, on mettra l'accent sur le corps-matière, sur le corps-viande, sur le corps-fluide, en blasonnant l'organicité (Ardenne 2006, p. 397).

La division entre le cadavre idéalisé et le cadavre organique est prescrite par ce que Paul Ardenne nomme « la loi de la dégénérescence » : « La ligne de partage est tracée par la loi de la dégénérescence, implicite au destin du cadavre. Premier cas (le beau cadavre, présentable), on reste en deçà de la dégénérescence. Second cas (le cadavre tel qu'en lui-même, la charogne), c'est la dégénérescence qui sera exaltée » (Ardenne 2006, p. 397). Les différents phénomènes exposés dans les

chapitres précédents ont tous opté pour des représentations physiologiques tourmentées du cadavre, au détriment d'une mise en scène funéraire sereine. Serrano a présenté par contraste les deux types d'image, tandis que sa démarche s'est affranchie des traditions établies de la représentation du cadavre sur des bases esthétiques et spirituelles principalement. Les images anatomiques de *CSI* s'ingénient à représenter l'organique et le microscopique, avec toutes les précisions que cela comporte, de manière à illustrer un commentaire scientifique la plupart du temps abscons pour le novice qui renvoie à un phénomène physique particulier. Les cadavres béants de Brakhage se transforment sous le scalpel du médecin légiste sans motivations explicatives, dans le but de surprendre et de choquer. La dépouille violentée exhibée à la Morgue de Paris renferme quant à elle une condamnation morale des comportements proscrits par l'usage reçu.

Aussi, le dévoilement de l'intérieur du corps défunt avec *CSI* répond à une curiosité et à une soif de (sa)voir. De la même manière, la foule qui se bouscule aux abords de la Morgue de Paris souhaite se renseigner sur la dernière victime en vitrine. Au 19<sup>e</sup> siècle, la presse parisienne cultive cet engouement populaire et entretient la curiosité du public en publiant toute information relative au crime, tandis que la mise en scène du cadavre s'efforce de cumuler les indices pouvant permettre l'identification du défunt. Pour sa part, *CSI* revendique l'érudition scientifique du spectateur comme étant le mobile derrière la curiosité publique à l'égard du dévoilement de l'intérieur du corps. Avec *CSI*, la curiosité et le plaisir visuel à l'endroit du macabre sont récupérés par le commentaire scientifique.

En somme, la mise en scène spectaculaire du cadavre dans la vitrine à la Morgue de Paris au 19<sup>e</sup> siècle, *The Act of Seeing with One's Own Eyes* de Stan Brakhage (1971), l'exposition *The Morgue* par Andres Serrano (1992), de même que la série *CSI: Crime Scene Investigation* (2000-) possèdent les deux constantes de l'obscène repérées par Maier, soit « les notions de spectacle exhibé et de disconformité avec des règles morales ou des conventions esthétiques » (2004, p. 14).

[illustration retirée / image withdrawn]

1. « Le mystère de la rue du Vert-Bois », *Le journal illustré*, 15 août 1886.

[illustration retirée / image withdrawn]

2. Nan Goldin, *Gilles' Arm*, 1993.

[illustration retirée / image withdrawn]

3. Nan Goldin, *Gotscho Kissing Gilles at the Hospital*, 1993.

[illustration retirée / image withdrawn]

4. Sue Fox, *Untitled*, 1996.

[illustration retirée / image withdrawn]

5. Sue Fox, *Untitled*, 1996.

[illustration retirée / image withdrawn]

6. Sue Fox, *Untitled*, 1996.

[illustration retirée / image withdrawn]

7. Joel Peter Witkins, *Glassman*, 1994.



[illustration retirée / image withdrawn]

8. Nick Waplington, *Dump Body #7*, 1995.

[illustration retirée / image withdrawn]

9. Nick Waplington, *Untitled*, 1996.

[illustration retirée / image withdrawn]

10. Andres Serrano, *Untitled XIV (Ejaculate in Trajectory)*, 1989.

[illustration retirée / image withdrawn]

11. Andres Serrano, *Semen and Blood III*, 1990.

[illustration retirée / image withdrawn]

12. Andres Serrano, *Broken Bottle Murder II*, 1992.

[illustration retirée / image withdrawn]

13. Andres Serrano, *Infectious Pneumonia*, 1992.

[illustration retirée / image withdrawn]

14. Andres Serrano, *Knifed to Death*, 1992.

[illustration retirée / image withdrawn]

15. Andres Serrano, *Knifed to Death II*, 1992.

[illustration retirée / image withdrawn]

16. Andres Serrano, *Fatal Meningitis*, 1992.

[illustration retirée / image withdrawn]

17. Andres Serrano, *Rat Poison Suicide*, 1992.

[illustration retirée / image withdrawn]

18. Andres Serrano, *Aids related Death*, 1992.

[illustration retirée / image withdrawn]

19. Andres Serrano, *Drowning*, 1992.

[illustration retirée / image withdrawn]

20. Andres Serrano, *Jane Doe Killed by Police*, 1992.

[illustration retirée / image withdrawn]

21. Andres Serrano, *Gun Murder*, 1992.

[illustration retirée / image withdrawn]

22. Andres Serrano, *Piss Christ*, 1987.



## Bibliographie

Adorno, Theodor W. [1970] 1976. *Autour de la théorie esthétique : Paralipomena introduction première*. Traduit par Marc Jiménez et Éliane Kaufholz. Paris : Klincksieck.

Allen, Michael. 2007. « Introduction. This much I know... ». Dans Michael Allen (dir.), *Reading CSI: Crime TV under the microscope*, p. 3-14. Londres : I.B. Tauris.

Arasse, Daniel. 1993. *Andres Serrano. The Morgue*. Catalogue d'exposition « The Morgue » (Paris, Galerie Yvon Lambert, 17 octobre au 18 novembre 1992). La Seyne/Mer : La tête d'Obsidienne.

-----, 1994. « Andres Serrano ou la venustà de la mort : notes sur la peinture endormie ». Dans Yvon Lambert (dir.), *Andres Serrano : le sommeil de la surface*, p. 3-26. Arles : Actes Sud.

-----, 1996. *Le détail*. Paris : Flammarion.

Ardenne, Paul. 2006. *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*. [Paris] : Flammarion.

Artaud, Antonin. [1964] 2003. *Le théâtre et son double*. Coll. Folio/Essais. Saint-Amand (Cher) : Gallimard.

Azoulay, Ariella. 2001. *Death's showcase: The power of image in contemporary democracy*. Traduit par Ruvik Danieli. Cambridge : MIT Press.

Barrett, Gerald R., et Wendy Brabner. 1983. *Stan Brakhage: A guide to references and resources*. Boston : G.K. Hall.

Barthes, Roland. [1966] 1977. « Rhetoric of the image ». Traduit par Stephen Heath. *Image : Music : Text*. Londres : Fontana.

-----, 1980. *La chambre claire : note sur la photographie*. [Paris] : Cahiers du cinéma.

Baudrillard, Jean. 1983. *Les stratégies fatales*. Paris : B. Grasset.

Bertherat, Bruno. 1990. « La Morgue et la visite de la Morgue à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle (1804-1907) ». Mémoire de maîtrise, Paris, Université Paris I.

-----, 1994. « Les visiteurs de la morgue ». *L'Histoire*, n<sup>o</sup> 180 (septembre), p. 16-21.

-----, 1995. « Autour de l'œuvre d'Andres Serrano : l'exposition du cadavre. Le cas de la morgue de Paris ». Dans Chantal Charbonneau (dir.), *L'image de la mort. Aux limites de la fiction : l'exposition du cadavre*, p. 23-36. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, Direction de l'éducation et de la documentation.

-----, 2005a. « Le miasme sans la jonquille : l'odeur du cadavre à la Morgue de Paris au XIX<sup>e</sup> siècle ». Dans Alain Corbin, Anne-Emmanuelle Demartini et Dominique Kalifa (dir.), *Imaginaire et sensibilités au XIX<sup>e</sup> siècle : études pour Alain Corbin*, p. 235-244. Paris : Créaphis.

-----, 2005b. « La mort en vitrine à la morgue à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle (1804-1907) ». Dans Régis Bertrand, Anne Carol et Jean-Noël Pelen (dir.), *Les narrations de la mort*, p. 181-196. Coll. Le temps de l'histoire. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence.

Bignell, Jonathan. 2007. « Seeing and knowing ». Dans Kim Akass et Janet McCabe (dir.), *Quality TV: Contemporary American television and beyond*, p. 158-170. Londres : I.B. Tauris.

Blon, Philippe. 1994. « Burn victim : les matières rituelles ». Dans Yvon Lambert (dir.), *Andres Serrano : le sommeil de la surface*, p. 65-80. Arles : Actes Sud.

Brakhage, Stan. 1961. « The silent film sound ». *Film Culture*, vol. 21 (été), p. 65-67.

-----, [1963] 1998. *Métaphores et vision*. Traduit par Pierre Camus. Paris : Centre Georges Pompidou.

Brenez, Nicole. 1998. *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*. Paris : De Boeck Université.

Bronfen, Elisabeth. 1992. *Over her dead body: Death, feminity and the aesthetic*. New York : Routledge.

Cabanne, Pierre, et Pierre Restany. 1969. *L'avant-garde au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : A. Balland.

Camper, Fred. 1985. « Sound and silence in narrative and nonnarrative cinema ». Dans Elisabeth Weis et John Belton (dir.), *Film sound: Theory and practice*, p. 369-371. New York : Columbia University Press.

Cherbuliez, Ernest. 1891. « La morgue ». *Revue des deux mondes*, (janvier), p. 344-381.

Chéroux, Clément. 2001. « 1945. Les seuils de l'horreur ». *Art Press*, numéro spécial hors série « Représenter l'horreur », n<sup>o</sup> 4 (mai), p. 34-39.

- Cooper, Paula. 1993. « Andres Serrano ». *Art Forum International*, (avril), p. 94.
- Cousins, Mark. 1994. « The Ugly ». *AA Files: Annals of the architectural association school of architecture*, vol. 28 (automne), p. 61-64.
- . 1995. « The Ugly ». *AA Files: Annals of the architectural association school of architecture*, vol. 29 (été), p. 3-6.
- Cuir, Raphaël. 2001. « SEMEFO Art after death : traces de corps ». *Art Press*, numéro spécial hors série « Représenter l'horreur », n° 4 (mai), p. 65-66.
- Danto, Arthur, Thomas McEvelley et Linda Weintraub. 1996. *Art on the edge and over: Searching for art's meaning in contemporary society, 1970s-1990s*. Litchfield : Art Insights.
- Deutsch, Linda. 2006. « Show me the DNA: TV dramas raise juror's expectations ». *The Gazette*, (16 janvier), cahier D, p. 8.
- Dister, Alain. 2001. « Le reality show de Nan Goldin ». *L'œil*, n° 530 (octobre), p. 42-47.
- Douglas, Susan. 1995. « Perspectives in camera: Andres Serrano ». Dans Chantal Charbonneau (dir.), *L'image de la mort. Aux limites de la fiction : l'exposition du cadavre*, p. 37-47. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, Direction de l'éducation et de la documentation.
- Dulac, Nicolas. 2003. « Des séries et des ombres : sérialité dans le cinéma des premiers temps ». Mémoire de maîtrise en études cinématographiques, Montréal, Université de Montréal.
- Dulac, Nicolas, et André Gaudreault. 2006. « La circularité et la répétitivité au cœur de l'attraction : les jouets optiques et l'émergence d'une nouvelle série culturelle ». *1895. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 50, p. 28-52.
- Dumas, Hugo. 2007. « L'effet CSI n'existerait pas ». (<<http://www.cyberpresse.ca>>), (mardi, 28 août).
- Elder, Bruce R. 1998. *The films of Stan Brakhage in the American tradition of Ezra Pound, Gertrude Stein and Charles Olson*. Waterloo : Wilfrid Laurier University Press.
- Esquenazi, Jean-Pierre. 2006. « Le crime en série(s). Essai de sociologie du mal américain ». *Cinémas*, vol 16, n° 2-3 (printemps), p. 240-258.
- Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard.

-----, 1984. « Des espaces autres ». *Architecture-Mouvement-Continuité*, (octobre), (Notes pour une conférence donnée en mars 1967).

Fournel, Victor. 1867. *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*. Paris : E. Dentu.

Freud, Sigmund. [1923] 2001. *Totem et tabou*. Traduit par Serge Jankélévitch. Paris : Payot et Rivages.

Frogier, Larys. 1997. « La photographie de Nan Goldin est touchante ». *Parachute*, n° 86 (avril, mai, juin), p. 18-25.

Gade, Rune. 1999. « The ejaculation motif: A discussion of its iconology in the light of works by Andres Serrano ». Dans Lars Kiel Bertelsen, Rune Gade et Mette Sandbye (dir.), *Symbolic imprints : Essays on photography and visual culture*, p. 108-128. Aarhus : Aarhus University Press.

Gaudreault, André, et Tom Gunning. 1989. « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma? ». Dans Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie (dir.), *L'histoire du cinéma : nouvelles approches*, p. 49-63. Actes du colloque « Nouvelles approches de l'histoire du cinéma » (Cerisy, 17-25 août 1985). Paris : Publications de la Sorbonne.

Goode, Ian. 2007. « CSI : Crime scene investigation. Quality, the fifth channel and America's finest ». Dans Kim Akass et Janet McCabe (dir.), *Quality TV. Contemporary American television and beyond*, p. 118-128. Londres : I.B. Tauris.

Guillot, Adolphe. 1887. *Paris qui souffre : la basse geôle du Grand Châtelet et les morgues modernes*. Paris : Rouquette.

Gunning, Tom. 1986. « The cinema of attraction: Early film, its spectator and the avant-garde ». *Wide Angle*, vol. 8, n° 3-4, p. 63-70.

-----, 1993. « Now you see it, now you don't: The temporality of the cinema of attractions ». *The Velvet Light Trap*, n° 32 (automne), p. 3-12.

-----, 1994. « Cinéma des attractions et modernité ». *Cinémathèque*, n° 5 (printemps), p. 129-139.

Hamit, Francis. 2002. « The CSI shot ». *Emmy Magazine*, vol 24, n° 3 (juin), p. 101.

Higonnet, Anne, Margaret Higonnet et Patrice Higonnet. 1984. « Façades: Walter Benjamin's Paris ». *Critical Inquiry*, vol. 10 (mars), p. 391-413.

Hooks, Bell. 1995. «The radiance of red: Blood works ». Dans Brian Willis (dir.), *Andres Serrano. Body and soul*, s.p. New York : Takarajima Books.

- Jermyn, Deborah. 2007. « Body matters. Realism, spectacle and the corpse in CSI ». Dans Michael Allen (dir.), *Reading CSI: Crime TV under the microscope*, p. 79-89. Londres : I.B. Tauris.
- Klaver, Elizabeth (dir.). 2004. *Images of the corpse: From the Renaissance to cyberspace*. Wisconsin : Wisconsin University Press.
- Kristeva, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Coll. Tel Quel. Paris : Éditions Du Seuil.
- Laneyrie-Dagen, Nadeije. 2001. « Éloge de l'horreur ». *Art Press*, numéro spécial hors série « Représenter l'horreur » n° 4 (mai), p. 10-17.
- Leblanc, Marie-Claude. 2003. « The Morgue (1992) d'Andres Serrano : une exposition transgressive du cadavre? ». Mémoire de maîtrise en études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Le Breton, David. 1990. *Anthropologie du corps et modernité*. Coll. Sociologie d'aujourd'hui. Paris : Presses Universitaires de France.
- , 1993. *La chair à vif. Usages médicaux et mondains du corps humain*. Paris : Éditions Métailié.
- Llewellyn, Nigel. 1991. *The art of death: Visual culture in the English death ritual c. 1500-c.1800*. Londres : Reaktion Books.
- Lessing, Gotthold Ephraim. [1766] 1997. *Laocoon*. Paris : Hermann.
- Leydier, Richard. 2001. « Footage de gueule! », *Art Press*, numéro spécial hors série « Représenter l'horreur », n° 4 (mai), p. 112.
- Lussier, Réal. 1995. « Andres Serrano et l'exposition de la mort ». Dans Chantal Charbonneau (dir.), *L'image de la mort. Aux limites de la fiction : l'exposition du cadavre*, p. 13-21. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, Direction de l'éducation et de la documentation.
- Lury, Karen. 2005. *Interpreting television*. Londres : Hodder Arnold.
- Maier, Corinne. 2004. *L'obscène. La mort à l'œuvre*. La Versanne : Encre marine.
- Medina, Cuauhtémoc. 2001. « Zones de tolérance : Teresa Margolles, SEMEFO et (l') au-delà ». *Parachute*, n° 104 (oct, nov, déc), p. 32-52.
- Mitchell, Alan. 1976. « The Paris morgue as a social institution in the nineteenth century ». *Francia*, vol. 4, p. 581-596.

- Musser, Charles. 2006. « A cinema of contemplation, a cinema of discernment: Spectatorship, intertextuality and attractions in the 1890s ». Dans Wanda Strauven (dir.), *The cinema of attractions reloaded*, p. 159-179. Amsterdam : Amsterdam University Press.
- Nichols, Bill. 1991. *Representing reality: Issues and concepts in documentary*. Bloomington : Indiana University Press.
- Nodier, Charles. 1838-1839. *Paris historique. Promenade dans les rues de Paris*. Tome 1 : *La Morgue, quai du Marché Neuf*. Paris : F.G. Levrault.
- Oxoby, Marc. 2003. *The 1990s*. Westport : Greenwood Press.
- Pierre, Clovis. 1895. *Les gaietés de la morgue, par Clovis Pierre, ancien greffier de la morgue de Paris*. Paris : Flammarion.
- Pinedo, Isabel Cristina. 1997. *Recreational terror: Women and the pleasures of horror film viewing*. Albany : State University of New York Press.
- Ross, Philippe. 1982. « Le gore : boursoufflure sanglante du cinéma bis ». *Revue du cinéma*, n° 373 (juin), p. 81-98.
- Rouyer, Philippe. 1997. *Le cinéma gore : une esthétique du sang*. Coll. 7<sup>ème</sup> Art. Paris : Éditions du Cerf.
- Ruby, Jay. 1995. *Secure the shadow: Death and photography in America*. Cambridge : MIT Press.
- Sawday, Jonathan. 1995. *The body emblazoned: Dissection and the human body in Renaissance culture*. Londres : Routledge.
- Silverman, Kaja. 1996. *The threshold of the visible world*. New York : Routledge.
- Schwartz, Vanessa R. 1995. « The Morgue and the Musée Grévin: Understanding the public taste for reality in fin-de-siècle Paris ». Dans Margaret Cohen et Christopher Prendergast (dir.), *Spectacles of realism: Gender, body, genre*, p. 268-293. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- , 1999. *Spectacular realities: Early mass culture in fin-de-siècle Paris*. Berkeley : University of California Press.
- Socquet, Paul. 1918. « Historique de la Morgue et contribution à l'étude de sa statistique de 1885 à 1915 ». Thèse de doctorat en médecine. Faculté de médecine de Paris. Paris : s.é.
- Strauss, Paul. 1892. *Paris ignoré*. Paris : Librairies imprimeries réunies.

Tait, Sue. 2006. « Autoptic vision and the necrophilic imaginary in *CSI* ». *International Journal of Cultural Studies*, vol. 9, n° 1, p. 45-62.

Testa, Bart. 1998. « Seeing with experimental eyes: Stan Brakhage's *The Act of Seeing with One's Own Eyes* ». Dans Barry Keith et Jeannette Sloniowski (dir.), *Documenting the documentary: Close reading of documentary film and video*, p. 269-285. Detroit : Wayne State University Press.

Thomas, Louis-Vincent. [1988] 1998. *La mort*. Paris : Presses Universitaires de France.

Townsend, Chris. 1998. *Vile bodies: Photography and the crisis of looking*. Munich : Prestel in association with Channel Four Television Corp.

Turnbull, Sue. 2007. « The hook and the look: *CSI* and the aesthetics of the television crime series ». Dans Michael Allen (dir.), *Reading CSI: Crime TV under the microscope*, p. 3-14. Londres : I.B. Tauris.

Veyriras, Paul. 1982. « Visiteurs britanniques à la Morgue de Paris au dix-neuvième siècle ». *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, n° 15 (avril), p. 51-61.

Virilio, Paul. [1988] 1994. *The vision machine*. Traduit par Julie Rose. Londres : British Film Institute.

Vogel, Amos. 1977. *Le cinéma art subversif*. Traduit par Claude Frégnac. Paris : Buchet/Chastel.

Williams, Linda. 1999. *Hard core: Power, pleasure and the "frenzy of the visible"*. Berkeley : University of California Press.

Zola, Émile. [1867] 1979. *Thérèse Raquin*. Paris : Gallimard.

*Le matin*, 2 août 1886.

*Le petit journal*, 3 août 1886.

*Le Voltaire*, 2 septembre 1892.

<[www.bodyworlds.com](http://www.bodyworlds.com)>