



L'IMAGE DE LA MORT

AUX LIMITES DE LA FICTION : L'EXPOSITION DU CADAVRE

THE IMAGE OF DEATH

THE LIMITS OF FICTION: VIEWING THE CORPSE



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

2 CONFÉRENCES ET COLLOQUES

L'IMAGE DE LA MORT

AUX LIMITES DE LA FICTION : L'EXPOSITION DU CADAVRE

THE IMAGE OF DEATH

THE LIMITS OF FICTION: VIEWING THE CORPSE

Actes du colloque tenu au
Musée d'art contemporain de Montréal
le 13 novembre 1994

L'Image de la mort
Aux limites de la fiction : l'exposition du cadavre

The Image of Death
The limits of fiction: Viewing the Corpse

Actes du colloque tenu
au Musée d'art contemporain de Montréal
le 13 novembre 1994

Cette publication a été réalisée
par la Direction de l'éducation
et de la documentation.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau

Révision et lecture d'épreuves : Olivier Reguin, Susan Le Pan

Secrétariat : Sophie David

Conception graphique : Lumbago

Impression : Imprimerie Goliath

Le Musée d'art contemporain de Montréal
est une société d'État subventionnée
par le ministère de la Culture et des Communications
du Québec et bénéficie de la participation
financière du ministère du Patrimoine canadien
et du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 1995
185, rue Sainte-Catherine Ouest
Montréal (Québec) H2X 1Z8
Tél. : (514) 847-6226

Dépôt légal : 1995
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada
ISBN 2-551-16667-5

Couverture : Alain Laframboise
La Leçon d'anatomie...n° 111 (détail), 1986
Coll.: Musée d'art contemporain de Montréal
Photo : Centre de documentation Yvon Boulerice

TABLE DES MATIÈRES

7

Avant-propos

LUCETTE BOUCHARD

9

Introduction

CHRISTINE BERNIER

13

ANDRES SERRANO ET «L'EXPOSITION» DE LA MORT

RÉAL LUSSIER

23

AUTOUR DE L'ŒUVRE D'ANDRES SERRANO : L'EXPOSITION DU CADAVRE. LE CAS DE LA MORGUE DE PARIS AU XIX^e SIÈCLE

BRUNO BERTHERAT

37

PERSPECTIVES IN CAMERA: ANDRES SERRANO

SUSAN DOUGLAS

49

L'HISTOIRE DU CADAVRE (ESSAI SUR LA RENCONTRE DU REGARD ET DE L'ÉVÈNEMENT DE LA MORT)

JOHANNE VILLENEUVE

59

LA MORT N'EST PAS SUBITE

CHARLES GRIVEL

75

LA MORT — LA MORGUE

MICHEL VOVELLE

Le Musée est une volonté de conjugaison des points de vue, un programme de collaboration en vue d'éclaircissement, un désir de rassembler en un même lieu l'art et la vie d'ici et de les confronter avec les questionnements sur le présent, le passé et l'avenir des gens d'ailleurs.

MARCEL BRISEBOIS

Avant-propos

LUCETTE BOUCHRAD

Directrice de l'éducation et de la documentation

Le colloque intitulé *L'image de la mort. Aux limites de la fiction : l'exposition du cadavre* s'est tenu au Musée d'art contemporain de Montréal, en novembre 1994. L'événement se voulait une réponse aux questions soulevées par le public devant une exposition des œuvres d'Andres Serrano regroupées sous le titre *La Morgue*. Le colloque réunissait des conférenciers aux horizons théoriques diversifiés, œuvrant dans des champs disciplinaires différents, pour proposer une réflexion sur la représentation de la mort : des chercheurs en philosophie, histoire, littérature, histoire de l'art. Le public affichait des intérêts culturels tout aussi diversifiés : des spécialistes en anthropologie, médecine, danse, psychologie, et des étudiants en sciences, arts et lettres.

L'événement nous aura donc permis de rencontrer différents milieux, d'établir d'autres liens et d'entrevoir de nouveaux partenariats.

Nous tenons à remercier les personnes venues en grand nombre pour assister aux deux volets du colloque, à la table ronde du 13 novembre, ainsi qu'à la conférence de Michel Vovelle tenue le 30 novembre. Nous exprimons notre gratitude à Michel Vovelle ainsi qu'aux autres conférenciers, Andrew Benjamin, Bruno Bertherat, Susan Douglas, Charles Grivel, Réal Lussier et Johanne Villeneuve, qui ont accepté notre invitation. Nous avons grandement apprécié les conseils de Janice Helland ainsi que ceux de Bill Readings, qui disparut tragiquement peu avant la tenue du colloque.

Ce colloque n'aurait pu être réalisé sans la participation dynamique de nos collègues Christine Bernier, Sophie David, Louise Faure, Claude Guérin, Sylvain Parent et Gabrielle Tremblay. La publication des actes d'un colloque étant toujours une entreprise longue et délicate, nous tenons à remercier Chantal Charbonneau pour le patient travail d'édition de ces conférences.

Introduction

L'IMAGE DE LA MORT. AUX LIMITES DE LA FICTION : L'EXPOSITION DU CADAVRE

CHRISTINE BERNIER

Responsable du Service de l'éducation au Musée d'art contemporain de Montréal, Christine Bernier détient une maîtrise en histoire de l'art, et prépare un doctorat en littérature comparée à l'Université de Montréal. Organisatrice du colloque *Définitions de la culture visuelle. Revoir la New Art History* produit par le Musée en mars 1994, elle a écrit à titre d'auteure invitée pour différentes expositions et a collaboré à diverses revues dont *Surfaces, Parachute, Espace, Trois, Musées, Les herbes rouges, Estuaire*.

Head of the Education Department at the Musée d'art contemporain de Montréal, Christine Bernier has a Master's in Art History and is completing her doctorate in Comparative Literature at the Université de Montréal. She organized the conference *Definitions of Visual Culture. The New Art History Revisited* which was produced by the Musée in 1994. She has contributed essays to various exhibitions and has written articles in *Surfaces, Parachute, Espace, Trois, Musées, Les herbes rouges* and *Estuaire*.

Le colloque *L'image de la mort. Aux limites de la fiction : l'exposition du cadavre* proposait une réflexion sur l'image de la mort et sur les pratiques artistiques ou sociales s'y rattachant. Dans ce contexte, la présentation d'œuvres qui traitent de ce thème peut devenir un face à face particulièrement troublant avec la mort. Devant *l'image de la mort*, nos dispositions, qui sont de l'ordre de l'émotion, ne font-elles pas écran en occultant l'appréciation esthétique d'une œuvre d'art? Serait-ce que notre mentalité a fait de la mort un véritable tabou? Sommes-nous voyeurs devant ce qui nous semble être de l'ordre de l'irreprésentable¹? Voilà les questions que nous pourrions nous poser spontanément.

Il y a toujours ambivalence et incertitude lorsqu'il est question de la mort, en art comme en littérature. Les œuvres qui représentaient le cadavre renvoient nécessairement à des questions extra-picturales ou extra-littéraires. Les *vanités*, par exemple, ces natures mortes moralisées dans lesquelles un crâne est généralement représenté, devaient toucher, au XVII^e siècle, les dispositions morales du spectateur en lui rappelant sa condition de mortel. Bien que ce genre pictural soit chargé de références sollicitant la méditation sur les fins dernières, il n'en demeure pas moins que la vanité s'est constamment prêtée aux jeux picturaux de la représentation. Dans leur facture, notamment, les vanités ont, de manière constante — et paradoxale —, évoqué les plaisirs des sens. Nous retrouvons en poésie une problématique semblable. Ainsi le *tombeau*, qui est un genre littéraire marqué par les renvois à la mort : le poète célèbre la mémoire du disparu, et dans certaines versions, il s'agit d'une méditation sur la tombe de la personne à qui s'adresse le poème. Mais généralement, le tombeau sert à manifester une filiation, à se présenter comme une voix émergeant du travail d'un autre, ce qui revient à affirmer les particularités de sa propre démarche. Divers genres artistiques comme la vanité ou le tombeau, pratiqués par le peintre ou le poète, nous placent donc face à la question de la mort; mais ils témoignent d'abord d'un travail de vivant — d'artiste ou d'auteur.

Le problème n'est donc pas dans la référence à la mort. Car l'image de la mort, c'est ici l'image *du* mort et, dans le contexte qui nous occupe, *l'exposition du cadavre*. C'est toujours lui, le cadavre, qui fait scandale, et qui nous montre, pour citer Johanne Villeneuve, que «dans la fiction, il est d'abord question de limites» — celles de la distance, dans laquelle nous tient l'image photographique — et que tout le drame est dans «l'événement "mort" quand il se fixe dans un corps vu». Michel Vovelle voit la place du mort, dans *La Morgue* d'Andres Serrano, comme une place problématique, puisqu'elle est la limite, la mince frontière, entre «les processus d'esthétisation et l'univers mental qu'ils reflètent». Andrew Benjamin expose d'ailleurs toute la complexité de la question, telle qu'elle se pose actuellement pour les philosophes, lorsqu'on tente une synthèse théorique des positions de Georges Bataille et de Maurice Blanchot sur ce sujet.

Comme le montre le texte de Susan Douglas, la représentation du cadavre s'inscrit dans une longue et riche tradition en peinture; l'image de la mort fait depuis longtemps partie de l'histoire de l'art occidental. L'artiste Andres Serrano, sans aucun doute, a travaillé dans l'esprit de cette tradition picturale lorsqu'il a réalisé sa série de photographies intitulée *La Morgue*. En même temps, il n'a jamais hésité, comme le précise Réal Lussier, «à s'attaquer à de nombreux tabous».

Par ailleurs, hors de l'œuvre et de la présentation, le cadavre lui-même a été exposé. Par la Morgue, évidemment, selon une pratique parisienne du XIX^e siècle, comme l'explique Bruno Bertherat dans son texte : l'exposition du cadavre fut, au siècle dernier, un spectacle qui a attiré des foules; la visite de la Morgue de Paris se faisait comme une visite de musée, en famille, le dimanche en après-midi. Ce «loisir», finalement, fut condamné pour des raisons éthiques.

Cependant, le cadavre a été, dans les sociétés occidentales, tour à tour montré, puis caché, selon les diverses sensibilités sociales qui présidaient à sa présentation, comme le démontre Michel Vovelle. Dans ce texte, Vovelle traque la façon dont les Occidentaux ont présenté le mort : comment, dans le contexte des rites funéraires, ils ont montré ce corps à la fois parmi et hors du monde des humains. On a représenté le cadavre pourrissant, le *transi*, tout autant que le cadavre au corps sain, nanti de ses attributs sociaux, le *gisant*. On a mis le corps en terre, enveloppé du seul suaire, ce qui contrastait avec d'autres pratiques qui mettaient le corps dans un cercueil. On a enseveli des corps nus, et à d'autres époques, des corps habillés.

Mais cette façon de montrer et de cacher le corps ne s'opère qu'avec toutes les complexités que cela implique. Le dédoublement, qui se manifeste dans l'utilisation de l'effigie, constitue une des représentations les plus importantes du cadavre. Michel Vovelle nous en présente les exemples historiques, tandis que Charles Grivel nous expose les effets du dédoublement symbolique face à la mort dans l'œuvre littéraire. Cette effigie, c'est-à-dire une représentations du disparu ou de la disparue dans un corps jeune revêtu des attributs de sa puissance sociale, s'oppose à l'autre corps, celui qui est caché dans le cercueil et qui est appelé à disparaître après sa décomposition. Car la peur de la mort provoque des déplacements, ce que le texte de Charles Grivel démontre bien.

Mais qu'on ne s'y méprenne pas : l'absence d'apparat ou, au contraire, le spectacle exalté de la mort correspondent toujours à une peur. Il ne s'agit donc jamais, dans ces textes, de fournir un système discursif qui banaliserait la mort, ou la rendrait moins effrayante.

1. Des questions de ce genre ont d'ailleurs été soulevées par Françoise Guénette lors d'une entrevue avec Michel Vovelle dans le cadre de l'émission «Les temps modernes» diffusée par Radio-Canada (1^{er} décembre 1994), suite au colloque. Une certaine «pudeur» mettrait les gens mal à l'aise face à l'image photographique du cadavre.

**ANDRES SERRANO
ET «L'EXPOSITION» DE LA MORT**

RÉAL LUSSIER

Conservateur au Musée d'art contemporain de Montréal, Réal Lussier est coordinateur de l'exposition *Andres Serrano - La Morgue*. Il a enseigné l'histoire de l'art aux cégeps Lionel-Groulx et De Maisonneuve. Il a également été historien-rechercheur pour l'Inventaire des biens culturels du ministère des Affaires culturelles du Québec de 1974 à 1976. Conservateur au Musée d'art contemporain de Montréal depuis 1977, il a assumé la responsabilité du Service des expositions itinérantes de 1980 à 1987. Il a organisé de nombreuses expositions au Musée dont *Henry Saxe : œuvres de 1960 à 1993* et *Pour la suite du Monde*.

Curator at the Musée d'art contemporain de Montréal, Réal Lussier is the coordinator of the *Andres Serrano - The Morgue* exhibition. He has taught art history at Lionel-Groulx and Maisonneuve colleges. From 1974 to 1976, he worked as a historian / researcher at the Inventaire des biens culturels of the ministère des Affaires culturelles du Québec. A curator at the Musée d'art contemporain de Montréal since 1977, he headed its Travelling Exhibitions Department from 1980 to 1987. He has organized a number of exhibitions at the Musée, including *Henry Saxe: works from 1960 to 1993* and *Pour la suite du Monde*.

Je commencerai par cet avertissement : «Non, la mort ne me laisse pas froid!»

La mort fait partie de la vie de chacun d'entre nous, que ce soit celle de nos proches ou la nôtre. Elle est pour la vie une étape aussi déterminante que la naissance. La mort est un événement personnel dans la vie de chacun. Pourtant, c'est aussi un sujet de débat dans la sphère sociale et politique où l'on questionne et conteste différentes définitions du sens et de la valeur de la vie. À cet égard, il suffit de mentionner les controverses les plus courantes sur les sujets de l'avortement, de l'euthanasie ou de la mort assistée, et de la peine de mort.

Plus de soixante-dix millions de personnes meurent chaque année dans des circonstances les plus diverses ou à l'occasion de catastrophes très différentes : que ce soit le résultat de conflits internationaux, de la violence urbaine, ou plus simplement de la maladie et de la vieillesse. Est-il utile de rappeler les événements récents : les centaines de milliers de victimes dans le contexte des conflits en Bosnie et au Rwanda, pour ne nommer que les plus médiatisés, tout comme les centaines de milliers de personnes disparues prématurément à cause du sida. Pourtant, encore aujourd'hui, dans notre culture occidentale, la plupart des gens sont en quelque sorte conditionnés à nier l'existence de la mort en la refoulant le plus possible en dehors de leur quotidien. On ne peut envisager la mort comme quelque chose qui ne serait pas catastrophique, anormal, terrifiant et étranger. Nous la refusons, et nous la considérons comme mauvaise parce que nous ne pouvons pas la contrôler. En fait, la mort est aussi naturelle que la vie, et elle est inévitable.

Notre société ne fait la promotion que d'une seule image, celle de la jeunesse, de la bonne forme et de la beauté. Comme si nous étions destinés à rester indéfiniment jeunes! Il n'y a pas de place pour la maladie et la vieillesse, encore moins pour la mort. Que cela nous plaise ou pas, il faut bien admettre que nous faisons tout pour bannir les images qui pourraient nous déranger, qui pourraient nous rappeler que nous sommes éphémères. La réalité de la mort n'a jamais été aussi éloignée de nos vies quotidiennes. Bien que le spectacle de la mort violente déferle sur nous à travers les médias — meurtres, famines, guerres, catastrophes naturelles ou tragédies accidentelles —, son défilé d'images a en même temps pour effet de nous distancier de la réalité. Cette surabondance à moins pour effet de nous conscientiser que de nous anesthésier.

La télévision est devenue le moyen par lequel nous sommes témoins des pires désastres et des plus révoltants génocides, mais en même temps elle transforme cette réalité en spectacle. Nous assistons en quelque sorte au spectacle de la mort dans son aspect sensationnaliste, qui est bien sûr accompagné des commentaires usuels et conventionnels. Mais cela ne nous concerne pas vraiment. Il s'agit de la mort des autres, pas de la nôtre. La télévision nous assure en somme que toutes ces atrocités

arrivent aux autres. Alors que l'écran nous présente la mort en gros plans, nous sommes distanciés d'elle, car elle apparaît comme un événement lointain qui concerne des gens qui nous sont étrangers. Du fait même de voir la mort quotidiennement à la télé, nous sommes amenés, en quelque sorte, à la consommer. Elle est devenue comme un produit, elle a perdu son sens au profit d'une logique de la publicité.

De la même façon, lorsque la mort nous touche de près, à l'occasion du décès des êtres qui nous sont chers, notre comportement est de faire en sorte que le rituel funéraire soit le moins perturbant possible. Notre réaction est celle d'oblitérer la réalité. En fait, dans notre culture, le rituel funéraire reflète une volonté persistante de transcender l'horreur que la mort nous inspire. Tout le processus mis en place est destiné à nous dispenser autant que possible de tout contact avec la mort. Dès le décès, le corps disparaît pour être pris en charge, et pour réapparaître, stérilisé, nettoyé, préparé correctement pour son exposition à la maison funéraire. L'important est de lui conserver, dans la mort, l'aspect de la vie, l'air naturel. Le défunt doit se ressembler, avoir le teint frais, apparaître intact comme lorsqu'il était vivant. Par ailleurs, les rites de veille du défunt ne s'observent plus. Orchestré selon un horaire précis, le séjour à la maison funéraire devient presque déshumanisé, plus social qu'intime.

En fait, de nos jours, l'obsession de refuser la mort à tout prix et de créer l'illusion de la «vie» à travers les rituels modernes entourant la mort, ne fait que pointer notre peur de la mort, des cadavres et de la putréfaction. D'ailleurs, grâce aux développements de la médecine moderne et de nouvelles technologies, tout n'est-il pas fait pour prolonger le plus longtemps possible le moindre signe de vie, et même de la préserver de façon artificielle? Traditionnellement, la mort était constatée par l'arrêt irrémédiable de la respiration et du cœur; toutefois, aujourd'hui, des machines permettent d'assurer la respiration, de perpétuer le rythme cardiaque de manière apparemment normale, de conserver la chaleur du corps et la circulation sanguine. On le sait, ces équipements peuvent conserver le corps dans un état semblable à la vie, même si toute conscience et sensibilité humaines sont à tout jamais perdues dans un coma irréversible.

Ce ne sont là que quelques aspects du grand trouble ou malaise que notre société ressent face au phénomène de la mort. Pourtant, les questions relatives à la définition de la vie et de la mort, se font de plus en plus nombreuses et soulèvent quantité de problèmes d'ordre éthique.

À cet égard, chacun d'entre nous devrait se sentir concerné, non seulement par la réalité de la mort, mais aussi par toutes les pratiques qui s'y rattachent ou qu'elle a suscitées dans notre monde actuel. Chose certaine, si l'art de tout temps s'est intéressé aux grandes questions qui interpellent l'être humain, il est naturel que la mort apparaisse

parmi les plus importantes, que les artistes d'aujourd'hui soient sensibles à la condition humaine et qu'ils témoignent d'un engagement à l'égard des questions de morale et d'éthique.

Loin d'être à l'écart des grands problèmes sociaux, le champ de l'art est un territoire où se manifestent souvent avec urgence les prises de conscience et les remises en question. On y trouve en fait l'une des directions particulières de l'art actuel, plus spécifiquement engagé dans les débats politiques ou les causes sociales; mais dans une plus large mesure aussi, les artistes manifestent leur préoccupation pour les sujets qui déterminent leur rapport au monde. Cependant, avec en particulier le développement épidémique d'une maladie comme le sida au cours des années 80 — pour ne pas parler de l'inaction et même de l'irresponsabilité des gouvernements ni du traitement journalistique inadéquat dans les médias —, la mort est devenue chez de nombreux artistes et créateurs un sujet majeur, au centre de leur travail et de leur propos.

La représentation de la mort n'est toutefois pas un sujet récent dans le domaine de l'art. Est-il nécessaire de rappeler que l'histoire de l'art occidental, par exemple, est jalonnée d'œuvres représentant la mort dans tous ses états, pourrait-on dire, et que la mort a suscité le développement de l'un des thèmes iconographiques majeurs autour de la notion de fugacité, de dégradation, de décrépitude. Non seulement la mort est-elle un sujet répandu, en commençant par toutes les représentations de celle du Christ, ainsi que par l'illustration des martyres de plusieurs saints, mais également l'horreur de la mort est dépeinte de multiples façons. Pensons entre autres aux scènes de crucifixion peintes par Grünewald où le corps du Christ apparaît affreusement écorché et contorsionné sur la croix; ou encore à la *Pietà* d'Hugo van der Goes avec son Christ décharné et livide; ou à la représentation du *Supplice du juge Sisamnès* par Gérard David qui décrit la scène où le supplicié est écorché vif. Il y a aussi les représentations du corps à l'état de cadavre, dont la coloration annonce déjà la dégradation, comme dans *Le Christ dans son tombeau*, de Hans Holbein, ou dans *La Mort de la Vierge*, du Caravage. Par ailleurs, la mort en tant que sujet propre est l'objet de nombreuses représentations, telles *La Mort et la Jeune Fille*, de Hans Baldung Grien, ou *Le Triomphe de la Mort*, de Pierre Bruegel.

Si les exemples de représentation de la mort ne manquent pas, au cours des siècles passés, à travers la peinture, la sculpture, le dessin et la gravure, il est intéressant de noter que le thème de la mort est également présent dans la photographie depuis son avènement. En effet, on a pris des images de la mort dès l'apparition du daguerréotype, en 1839. Toutefois, l'emploi de ces images s'est modifié au fil des changements d'attitudes et de mentalités à l'égard de la mort.

Au milieu du XIX^e siècle, le monde occidental est préoccupé par la mort et l'exprime à travers la poésie, la sculpture funéraire, la peinture, et en particulier, en ce

qui concerne le domaine de la vie privée, par le recours à la photographie. À une époque où, par exemple, le taux de mortalité infantile est très élevé, où les parents espèrent que le plus grand nombre de leurs enfants pourront leur survivre, la mort est perçue comme un événement hors de tout contrôle humain. La photographie jouera alors un rôle très important en aidant les gens à accepter la rupture dévastatrice causée par la perte prématurée de leurs chers petits. Ainsi, les images *post mortem* des enfants permettront de consoler les proches, de partager la mort avec les autres et de préserver la mémoire de ces chers disparus. Devant l'inévitable, la mort était ainsi admise comme une part importante de la vie de tous les jours. C'était la volonté de Dieu. Puis, avec les conquêtes de la médecine, comme par exemple le contrôle des infections et des épidémies, le taux de mortalité diminue peu à peu. Au tournant du siècle, on commence enfin à tenir la mort en échec. C'est ainsi que, grâce aux recherches scientifiques et médicales au cours des décennies suivantes, on en arrive bientôt à la conviction que la mort est dorénavant sous le contrôle de l'homme. Aujourd'hui, la mort d'une personne avant qu'elle n'ait atteint un âge avancé apparaît comme un échec, en particulier un échec de la recherche scientifique qui n'a pas su l'éviter. Inévitablement, la photographie *post mortem* est devenue embarrassante et n'a plus sa place dans une société qui ne partage plus ses peurs et ses émotions.

C'est, par ailleurs, durant la deuxième moitié du XIX^e siècle que la photographie développe de nouveaux rapports avec la mort par son introduction dans le domaine judiciaire et policier. Aussi la photographie prend-elle une grande importance non seulement comme outil au service du savoir scientifique et médical par l'observation de la pathologie du corps et de la physiologie humaine, mais elle contribue au développement des registres d'état civil et à l'établissement des dossiers judiciaires. La production d'un type nouveau de photographies, celles de meurtriers mais aussi celles de leurs victimes, lève alors un tabou qui pesait à l'époque sur la représentation photographique du corps mutilé ou meurtri.

Les premières décennies de l'histoire de la photographie donnent aussi lieu à l'apparition d'un genre particulier, soit la photographie de guerre. Les clichés réalisés alors consistent essentiellement en des images statiques où les victimes ressemblent plutôt à des corps endormis. Ici, rien d'horrifiant si ce n'est la mort qui plane, silencieuse, en tant que conséquence irrémédiable de la guerre. Le document photographique se présente strictement comme l'enregistrement d'un fait historique. Cependant, les guerres et les conflits au cours du XX^e siècle provoqueront la réalisation d'images illustrant toutes les horreurs et favorisant une prise de conscience à cet égard.

Mentionnons encore que, tout au cours de ce siècle, la photographie s'intéressera également à capter sous leurs formes les plus diverses et dans des cultures très différentes les rituels et les habitudes entourant la mort, les funérailles et les enterrements.

En ce qui concerne plus particulièrement la période qui suit la Deuxième Guerre mondiale, la photographie, dans son rapport avec la mort, aura essentiellement servi à révéler et à dénoncer la violence et les atrocités provoquées par les différentes guerres. Il suffit ici de penser, par exemple, aux images réalisées par W. Eugene Smith et Robert Capa, mais aussi aux documents percutants rassemblés par les reporters ayant couvert la guerre du Viêtnam. On se souviendra du cliché d'Eddie Adams, devenu tristement célèbre, qui montrait un officier vietcong assassiné par un brigadier général. Il y a encore, entre autres, le reportage aux images saisissantes réalisées par Susan Meiselas au cours de la guerre au Nicaragua (1979). Par ailleurs, la photographie se fera aussi témoin des misères de la condition humaine et de la mort dans d'autres contextes. Qu'il s'agisse des photographies de Sebastiano Salgado effectuées au Soudan et en Éthiopie lors de famines dévastatrices; des clichés pris par Abbas rendant compte des horreurs accompagnant la révolution islamique en Iran; des images de Leonard Freed révélant les aspects les plus douloureux de la vie policière; ou des documents de Bastienne Schmidt évoquant l'omniprésence de la mort dans une ville comme Bogota, en Colombie; ou encore des photographies de Nicolas Nixon montrant la lente déchéance et agonie d'un malade atteint du sida : toutes ces représentations s'attachent à révéler une réalité qu'on ne peut ignorer. Non seulement témoignent-elles de la mort, mais elles suscitent aussi réflexions et remises en question de nos valeurs.

De nombreux artistes, aujourd'hui, s'emploient à rendre compte de leur expérience du monde par le recours à la photographie. Ainsi, certains mettent en lumière leur préoccupation à l'égard de la mort par le biais de la photographie. Il semble en fait que seule la photographie, par son pouvoir généralement convenu de véracité et d'objectivité, puisse être un instrument efficace pour la représentation historique. Toutefois, les artistes qui utilisent ce médium questionnent à la fois la photographie comme une mort — car elle fige dans le temps un moment appartenant à une continuité — et comme représentation de la mort, en s'intéressant aux différents aspects de la vulnérabilité du corps et des limites de la médecine, à la question d'identité, à la mémoire collective et à l'histoire, à la mort accidentelle comme à la mort provoquée, à la mort comme métaphore, à la mort comme image du sommeil. La mort est représentée au moyen du procédé photographique, mais celui-ci est lui-même une sorte de mort.

La représentation de la mort chez Andres Serrano paraît, malgré le caractère très réaliste des images, s'inscrire d'emblée dans la grande tradition picturale. Toutefois, les stratégies développées par l'artiste signalent sa volonté de mettre en échec les codes et les conventions.

La série intitulée *La Morgue* présente un ensemble d'images ayant pour sujets des

cadavres — ou plus précisément des fragments de corps. Chacune d'entre elles porte pour titre l'identification de la cause de la mort. Les représentations, soigneusement cadrées, ne sont pas individualisées; ce sont des détails anonymes. Il n'est pas possible de connaître l'identité, les convictions politiques, la religion, ou le statut matériel et matrimonial de ces individus. Nous voyons simplement des fragments de corps morts qui, jusqu'à tout récemment, étaient des êtres humains vivants, qui avaient un style de vie particulier, avec des expériences spécifiques qui les avaient marqués comme individus. Par cette fragmentation, Serrano évacue donc toute personnalisation et tout signe de l'existence singulière de ces personnes; il est même permis de constater qu'il devient souvent difficile de reconnaître le sexe, l'âge ou la race de ces cadavres, comme c'est le cas par exemple pour cette tête de profil recouverte partiellement d'un voile rouge — et qui est généralement prise pour celle d'un homme alors qu'il s'agit d'une femme — ou encore pour ce corps calciné d'une personne de race blanche qui nous apparaît comme celui d'un individu de race noire.

L'art de Serrano s'est certainement attaqué depuis ses débuts à de nombreux tabous : que ce soit par l'association de sujets religieux à des matières organiques, telle l'urine; par la représentation du sang menstruel ou par la réalisation, dans le style le plus classique et le plus conventionnel, de portraits de membres du Ku Klux Klan, apparaissant revêtus de leur célèbre uniforme, et de ceux d'itinérants rencontrés dans la rue, dans les parcs ou dans le métro new-yorkais, rappelant les portraits d'Amérindiens réalisés par Edward Sheriff Curtis au début du siècle. En fait, c'est par la combinaison de divers éléments qui sont caractéristiques de son travail, qui constituent l'essence de son propre langage, que Serrano réussit si bien à ébranler certains tabous. Ainsi, on retrouve le corps vu comme une entité physique (c'est-à-dire le sang, l'urine), et au moyen de représentations physiques (tels les fragments de corps), mais qui sont combinées aux conventions religieuses ou classiques du répertoire iconographique; on retrouve encore les extrêmes de l'ordre social, soit les itinérants de couleur et les racistes; et enfin la beauté et la laideur.

En fait, le but poursuivi par Serrano semble bien être celui d'aller au delà de la provocation facile en s'attaquant à certains tabous visuels. Ne s'agirait-il pas d'une remise en question du concept de dégoût à l'égard du corps humain, dans ce qu'il est substantiellement? Le caractère esthétique des photographies de Serrano est indiscutable. Avec la série *La Morgue*, il y a manifestement une volonté de montrer la beauté de sujets qui sont considérés comme affreux et même répugnants. Serrano a souvent souligné que son intention en tant qu'artiste était de monumentaliser et d'esthétiser la banalité. Et il a déclaré, dans une entrevue accordée à Anna Blume, qu'il regardait les cadavres et les différentes parties du corps, à la morgue, à travers les peintures de Michel-Ange et de Bellini. Il faut rappeler que Serrano a appris à

regarder, qu'il a fait son éducation visuelle d'abord dans les musées, qu'il s'est mis à fréquenter régulièrement très jeune.

Toutefois, si la fréquentation des œuvres des grands maîtres fut déterminante pour lui, il faut aussi prendre en compte le fait, déjà souligné par l'artiste, que l'œuvre de Marcel Duchamp constituait l'un de ses points de référence majeurs. Il y a, en fait, des similarités et des différences marquées entre les deux artistes. Duchamp et Serrano sont tous deux provocateurs. Leurs œuvres ambiguës violent les conventions admises de la représentation et provoquent de vives réactions. Tous deux sont engagés dans un jeu qui défie le public. Le spectateur est interpellé par l'œuvre, qui existe en quelque sorte exclusivement à cause de la réponse qu'elle provoque. Tous deux s'amuse avec rigueur à mettre en déroute les traditions de l'histoire de l'art. Cependant, le caractère de ce «petit jeu» diffère de l'un à l'autre. Serrano pose plusieurs questions avec une certaine agressivité. Il est blasphémateur, parce qu'à travers le blasphème il lui est possible de révéler les mécanismes du monde institutionnalisé. Duchamp, quant à lui, ne blasphème pas, il observe plus qu'il n'attaque, il ridiculise plus qu'il ne raille. Il est un analyste plus qu'un rebelle. En cela il diffère de Serrano qui apparaît être un artiste luttant contre l'avilissement du monde plutôt qu'un rationaliste stoïque reconnaissant les principes selon lesquels le monde opère inévitablement.

Chez tous deux, cependant, le focus est porté sur l'art lui-même. L'art et son rôle dans la vie sociale, publique, ses fonctions historiques et contemporaines, constituent le point de départ fondamental de l'œuvre de ces deux artistes. De plus, la qualité esthétique de l'art, les questions de beauté et de laideur, la conséquence de ces concepts à la fois dans la tradition et aujourd'hui, tant dans le domaine artistique que non artistique, toutes ces questions définissent le champ d'intérêt commun de Duchamp et de Serrano.

Avec son esthétisme extrême et son imagination formée par les œuvres dans les musées et par l'histoire de l'art, Serrano semble vouloir démontrer que l'art joue un rôle hautement ambivalent : il peut masquer et dévoiler, révéler et dissimuler, infirmer et affirmer les avilissements de ce monde. Même si sa pratique diffère de celle de Duchamp, qu'il n'a pas réalisé de ready-mades, l'esthétique est au cœur de tout le travail de Serrano. L'artiste crée une œuvre à la limite du discours et du visuel, ou plutôt à la jonction des deux et, comme Duchamp, il revendique le droit à la liberté de parole pour faire le diagnostic de la condition de notre monde. Ce diagnostic n'est pas formulé directement, mais plutôt à travers la réponse du public provoqué délibérément par le propos de l'artiste.

Andres Serrano déclarait à propos de la série *La Morgue* (il s'agit ici d'une traduction libre) : «Il n'y a pas de restrictions morales là où l'art est concerné, à l'exception de

celles que l'artiste choisit de se donner par rapport à sa conscience. Il serait difficile de dire où je tire la ligne puisque je ne me suis jamais retenu pour des raisons morales, mais seulement pour des raisons esthétiques. Les seules limites réelles semblent être celles de la légalité (telles les lois sur l'obscénité qui embrouillent aussi bien les législateurs que le public). Et si l'artiste réalise une œuvre qui questionne la légalité de telles lois, alors peut-être est-il temps qu'elles soient changées. Comme nous le savons tous, les codes de conduite morale varient selon les différentes époques et selon les différents endroits. L'art ne doit pas être prisonnier de l'ignorance ni de la tradition.»

Je dirais, quant à moi, que c'est aussi l'un des rôles de l'art que d'être subversif. Si les images de Serrano dérangent tellement diverses personnes, c'est parce qu'elles se retrouvent sur les murs d'un musée ou d'une galerie d'art. Contrairement aux nombreuses images de la mort qu'on peut voir régulièrement à la télévision, celles-ci sont statiques, elles ne sont pas en constante mobilité à travers un flou continu. Elles engagent le spectateur dans un dialogue qu'il lui est difficile d'éviter. Serrano nous oblige en quelque sorte à regarder la mort dans une certaine intimité —, et qui plus est celle de personnes qui sont mortes tragiquement. Il n'est pas impossible que cela puisse nous permettre d'exorciser un peu nos peurs.

**AUTOUR DE L'ŒUVRE D'ANDRES SERRANO :
L'EXPOSITION DU CADAVRE.
LE CAS DE LA MORGUE DE PARIS AU XIX^e SIÈCLE**

BRUNO BERTHERAT

Historien, Bruno Bertherat a déposé à l'Université de Paris I, en 1990, un mémoire de maîtrise intitulé *La morgue et la visite de la Morgue à Paris au XIX^e siècle, 1804-1907*, où il démontre comment les expositions de cadavres victimes de mort violente ont connu un énorme succès populaire. Il a publié dans la revue *L'Histoire* (n° 180, sept. 1994) un article intitulé «Les visiteurs de la morgue».

Historian Bruno Bertherat did his Master's degree at the Université de Paris I in 1990. His thesis, entitled *La morgue et la visite de la Morgue à Paris au XIX^e siècle, 1804-1907*, discusses the enormous popularity of public displays of cadavers, victims of violent death, at the morgue. He also published an article entitled "Les visiteurs de la morgue" in *L'Histoire* (No. 180, Sept. 1994).

L'exposition des photographies d'Andres Serrano provoque un choc parce qu'elle présente une série de portraits atroces : ceux des cadavres d'une morgue américaine. Choc d'autant plus grand que chacune de ces photographies est coupée d'un contexte visible qui pourrait en expliquer l'horreur, et presque peut-être l'atténuer, par exemple un champ de bataille. Il y a donc pour le spectateur une confrontation brutale, quasi directe, avec un spectacle habituellement caché, celui de la morgue. Réalisme et esthétisme se mélangent pour nous montrer précisément l'«inmontrable». L'exposition du cadavre est dans nos sociétés un spectacle impensable.

Or, ce spectacle a existé au sein de la Morgue de Paris au XIX^e siècle, en tant que lieu privilégié d'exposition du cadavre. La Morgue de Paris présente en effet, à cette époque, une caractéristique étonnante : l'exposition publique des cadavres. Ce procédé a été institutionnalisé au cours du siècle et sa suppression, en 1907, a mis fin à une pratique sociale très populaire. Cette confrontation directe, cette véritable familiarité avec la mort posent évidemment le double problème de sa perception et de l'évolution de celle-ci, c'est-à-dire le passage du familier à l'impensable¹.

1) L'INSTITUTIONNALISATION ET LE SUCCÈS POPULAIRE DE L'EXPOSITION PUBLIQUE DES CADAVRES DE LA MORGUE

a) La nécessité et les modalités de l'exposition publique

Il faut, en premier lieu, s'interroger sur les raisons de l'exposition publique. Pourquoi et comment a-t-elle été rendue possible?

En quoi consiste la fonction première de la morgue? C'est, d'après une définition assez commune, un lieu où les cadavres non identifiés sont exposés pour les faire reconnaître. Cette fonction est ancienne à Paris. Elle ne se limite d'ailleurs pas aux cadavres inconnus, mais concerne tous les cadavres découverts sur la voie publique et non réclamés. On sait qu'il existait, dès le XIV^e siècle, un dépôt de cadavres dans les prisons du Châtelet, appelé basse-geôle, et que l'État absolutiste a pris en charge à partir du XVII^e siècle.

La pérennité de cette institution et sa modernisation importante au cours du XIX^e siècle correspondent à une volonté grandissante de contrôle social de l'individu. Voici, extrait d'une étude sur la Morgue de Paris publiée en 1882, un résumé presque caricatural du nouvel état d'esprit administratif : «Une société bien organisée répond de tous ses membres. L'état civil en tient un compte sévère : les entrées et les sorties, c'est-à-dire les naissances et les décès, y sont consignés avec soin².» 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» (c'est un terme employé à l'époque)³. Significativement, elle fait partie des services de la préfecture de police.

Reste un problème pratique : comment mettre un nom sur les cadavres? L'étymologie apporte un élément de solution⁴. Le verbe «morguer» signifie regarder avec hauteur. Première dérivation de sens, la morgue désigne l'endroit d'une prison où les guichetiers dévisageaient les prisonniers avant de les écrouer. Puis le lieu à Paris où l'on cherche à reconnaître les cadavres, au moyen d'une exposition publique : le terme finit par remplacer celui de basse-geôle cité précédemment (la Morgue de Paris, en tant qu'édifice éponyme, mérite donc amplement sa majuscule). Or, cette pratique est considérée encore au XIX^e siècle comme le système le plus efficace, malgré son empirisme évident. Les autorités partent du principe suivant : plus les visiteurs sont nombreux, plus les chances d'identification sont importantes. En se rendant à la Morgue, le public joue le rôle de gardien de l'ordre social. Le souci d'une visibilité maximum est donc primordial. D'où les efforts de l'administration.

Ce système archaïque de l'exposition publique a été constamment modernisé dans les deux Morgues successives construites en 1804 et en 1863. La Morgue est désormais un édifice spécifique. Autre détail très important, ces deux Morgues sont situées au cœur de Paris, dans l'île de la Cité, proches des autorités policières, mais surtout sur des voies de communication très fréquentées, où les visiteurs potentiels sont plus nombreux : le quai du Marché-Neuf, puis le quai de l'Archevêché à la pointe de l'île, derrière le chevet de Notre-Dame⁵.

Pour faciliter encore sa visite, la Morgue est ouverte toute la semaine, même le dimanche, du matin jusqu'au soir. Il n'y a aucune condition d'accès : non seulement l'entrée est gratuite, mais tout le monde peut y pénétrer, y compris les enfants non accompagnés. Leur présence est même recommandée par certains. En effet, les enfants sont considérés comme de très bons observateurs de la vie de la cité...

Le bâtiment est organisé autour de deux salles : la salle d'exposition et la salle du public, à laquelle on accède par l'entrée principale. Elles sont séparées par un châssis vitré et une rambarde. De ce point de vue, il y a un changement radical par rapport à la basse-geôle de l'Ancien Régime. Celle-ci consistait, en effet, en une sorte de réduit sombre, comme tous les cachots de l'époque. Et le public devait observer les corps à travers une lucarne pratiquée dans la porte. Mais les changements apportés au cours du XIX^e ne s'arrêtent pas là. Autour du noyau central se multiplient les espaces spécialisés : greffe, salle d'autopsie, salle des morts (où sont déposés les cadavres identifiés, mais non encore réclamés, ainsi que les cadavres trop abîmés pour être exposés), *etc.* Enfin, la modernisation du bâtiment s'accompagne d'un plus grand

recours à l'écrit (registres, formulaires, statistiques) et du développement du personnel. Désormais, le cadavre de la Morgue se trouve pris dans un maillage très serré, qui vise à un seul but : son identification.

Ce souci d'efficacité impose une manipulation des corps. Ceux-ci sont placés dans une vitrine, allongés, quasiment nus pendant la majeure partie du siècle (les parties sexuelles sont recouvertes d'un tablier de cuir), sur des tables légèrement inclinées vers le public. Les vêtements sont suspendus derrière eux. Les cadavres sont éclairés par une lumière zénithale, qui souligne les détails physiques.

Se pose bien sûr le problème de la conservation des cadavres. Différents procédés ont été successivement employés, jusqu'à l'installation définitive du frigorifique en 1883. Depuis 1830, sous l'impulsion du premier médecin-inspecteur de la Morgue, Alphonse Devergie, une robinetterie avait été établie à la tête de chaque table, arrosant les corps de façon continue, ce qui présentait le double avantage de retarder la décomposition et de ne pas gêner les spectateurs.

Au total, la Morgue est, selon l'expression d'un contemporain, une « maison de verre⁶ ». Or, Michel Foucault emploie une expression similaire (« un édifice transparent ») dans son ouvrage *Surveiller et punir* à propos de la naissance d'un système carcéral organisé sur le mode du *Panopticon*, modèle de la prison idéale inventé par le philosophe anglais Jeremy Bentham à la fin du XVIII^e 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 visibles⁷. Malgré des différences évidentes, on peut dire que, dans son principe de surveillance, la Morgue de Paris est un organisme de type panoptique original.

b) Une pratique populaire

Reste le public, car l'exposition suppose un public. Or, il apparaît que la visite de la Morgue a été, tout au long du XIX^e siècle, une pratique très populaire. On peut tenter d'établir une typologie.

Pour une partie infime du public, la visite de la Morgue est un moment dramatique, puisqu'elle aboutit à la reconnaissance d'un des cadavres exposés. L'évocation du choc de la reconnaissance est d'ailleurs un cliché de tous les témoignages sur la Morgue. Ils décrivent des scènes de douleur qui entraînent, surtout chez les femmes, des attaques de nerfs et des évanouissements. On retrouve cette atmosphère poignante dans le huis clos de la salle des morts.

Mais pour l'immense majorité du public, la visite de la Morgue a une tout autre motivation : la curiosité. Comment évaluer l'importance numérique de ce public?

Étant donné que les entrées ne sont pas recensées, il est impossible de donner des chiffres précis. Il faut donc se référer aux sources indirectes, les estimations des journaux par exemple, mais elles sont ponctuelles et n'apparaissent qu'à la fin du siècle. Un seul chiffre annuel a été avancé par *L'Éclair* en 1892, à des fins polémiques, en plein débat sur la publicité de l'exposition. Le journal, qui milite pour la fermeture, affirme que l'établissement a reçu en un an pas moins d'un million de visiteurs⁸! Pour le reste, nous ne disposons que de témoignages qualitatifs, qui insistent tous néanmoins sur le succès de la visite d'un bout à l'autre du siècle : les termes de «foule», voire de «cohue» reviennent souvent dans les récits. Les gravures de l'époque montrent également la présence de nombreuses personnes.

Qui sont ces visiteurs? La Morgue attire d'abord le voisinage. Dans le cercle restreint du quartier, la Morgue est un espace collectif, un lieu de réunion et d'information, où se tissent des relations sociales. Un contemporain affirme : «La Morgue est le point central du voisinage; on y court comme à la gazette du matin⁹.» Mais les visiteurs viennent aussi de plus loin. En effet, un quotidien relève qu'«on trouverait difficilement un Parisien [...] qui n'y ait fait son pèlerinage¹⁰». Ce sont des ouvriers et des ouvrières, des grisettes, qui prennent sur leur déjeuner pour se rendre à la Morgue. Ce sont aussi des flâneurs, des oisifs, des promeneurs du dimanche, seuls ou en famille. Parmi les touristes étrangers, les visiteurs anglais focalisent l'attention des chroniqueurs, qui ont été frappés par ces visites de groupes organisées par l'agence Cook. Leur curiosité déchaîne les sarcasmes, parfois à forts relents xénophobes.

La présence des femmes et des enfants semble encore plus commune. Ces derniers sont de tous âges, accompagnés par leurs parents ou des nourrices, ou livrés à eux-mêmes, venant en bandes. Ainsi cette anecdote rapportée par Victor Hugo : «[...] deux enfants ont passé près de moi au coin du pont [le Pont-Neuf]. Deux enfants du peuple, deux pauvres gamins, l'un ayant dix ans peut-être, l'autre sept, gais, frais, souriants, en guenilles, mais pleins de vie et de santé, courant, riant, ayant le loisir devant eux et la joie en eux. Le petit s'est penché vers le plus grand et lui a dit : Passons-nous à la Morgue¹¹?»

Enfin, la visite des marginaux clôt l'éventail social. Leur présence, notamment celle des voleurs, est souvent exagérée à la fin du siècle, où apparaît le débat sur la publicité de l'exposition des cadavres. Il faut, en effet, se méfier des témoignages qui réservent la visite de la Morgue aux basses classes de la société. En général, les élites s'excluent d'emblée du spectacle qu'elles contemplant. D'ailleurs, la présence de voleurs et de pickpockets prouve indirectement la présence d'un public aussi nombreux que socialement diversifié, même si la dominante populaire semble vraisemblable.

De plus, cette fréquentation globalement déjà importante connaît des hausses aussi spectaculaires que ponctuelles. Certes, des conditions extérieures expliquent les

regains de fréquentation : le retour des beaux jours, les dimanches et les fêtes nationales. Cependant, l'explosion numérique et épisodique de la visite est avant tout liée à certains événements politiques violents et aux faits divers. La plupart des émeutes et révolutions qui ont agité la capitale, depuis la période révolutionnaire jusqu'à la Commune, ont largement approvisionné la Morgue en victimes et suscité l'intérêt de la population. Les journées des 27, 28 et 29 juillet 1830 (les «Trois Glorieuses» qui ont renversé Charles X et abouti à l'établissement de la monarchie orléaniste) fournissent à cet égard un exemple significatif et abondamment commenté : 125 cadavres ayant été exposés à la Morgue, la foule est aussitôt au rendez-vous.

Mais ce sont les faits divers, essentiellement les catastrophes et les crimes (dont la Morgue est bien souvent le réceptacle macabre), qui semblent connaître un succès encore supérieur. Incontestablement, le fait divers fascine et occupe une place non négligeable dès la Restauration dans les canards, les journaux traditionnels et surtout certains journaux spécialisés, comme la *Gazette des tribunaux* créée en 1825. Le public est alors incité à se rendre à la Morgue. Celle-ci a, par exemple, reçu les victimes de la première grande catastrophe ferroviaire française, celle du train Paris-Versailles, en 1842. Dans les jours qui suivent, les journaux relèvent l'extraordinaire fréquentation. L'un d'entre eux raconte que «la police [...] avait envoyé [à la Morgue] plusieurs de ses agens [*sic*] pour maintenir l'ordre et faire ranger la foule sur une ligne. La queue s'étendait jusque dans la rue de la Barillerie [aujourd'hui boulevard du Palais]¹².» On observe le même phénomène après l'incendie de l'Opéra-Comique, en 1887.

Les crimes célèbres, dont les victimes aboutissent à la Morgue, suscitent un engouement spécial : il est vrai que les beaux assassinats passionnent le siècle¹³. Deux affaires semblent avoir battu tous les records de succès : celle de «l'enfant de La Villette», en 1840, et celle de «la femme coupée en morceaux», en 1876.

Le 17 mars 1840, on découvre le corps quasi décapité d'un jeune garçon dans la commune de La Villette. On l'apporte dans la matinée à la Morgue. Dès midi, une foule énorme s'est amassée devant et dans le bâtiment, ce qui témoigne de la rapidité de la circulation de l'information. Les jours suivants, les flots de curieux ne tarissent pas, d'autant qu'une mise en scène spectaculaire est imaginée par les autorités : le 19, l'enfant est embaumé, rhabillé et exposé sur une chaise, dans la vitrine. Il s'agissait à la fois d'allonger la durée de l'exposition, de redonner au cadavre un aspect plus réaliste, plus «vivant», et d'attirer le public. De fait, l'exposition dure presque deux mois et demi, jusqu'au 2 juin exactement, date à laquelle le petit cadavre est transporté à Bordeaux pour la confrontation avec son meurtrier, Pierre-Vincent Eliçabide. Pendant les six premières semaines, la curiosité publique n'a pas faibli. Il semble qu'il y ait eu ensuite un decrescendo, jusqu'à l'annonce de la découverte de l'assassin, puis du départ de l'enfant. À ce moment, la foule afflue de nouveau : elle veut voir, avant qu'il ne soit trop tard.

L'essor de la grande presse moderne explique que les renseignements soient plus nombreux et plus précis au sujet de notre deuxième exemple. Au soir du 8 novembre 1876, on apporte à la Morgue deux paquets découverts dans la Seine au niveau de Clichy, qui contiennent le cadavre dépecé d'un individu de sexe féminin. Trois jours plus tard, le corps, qui a été plus ou moins «reconstitué», est exposé recouvert d'une bâche, laissant la tête dégagée. Celle que la presse allait aussitôt appeler «la femme coupée en morceaux» provoque un véritable phénomène de société. Les estimations chiffrées apportées par *Le Petit Journal* et par la police¹⁴ sont éloquentes. Le 12, trente mille visiteurs environ se sont précipités dans la salle d'exposition; le 13, ils sont quarante mille; le 14, la Morgue atteint soixante-huit mille deux cent cinquante entrées! Les jours suivants, une décrue relative s'annonce : désormais, le nombre des spectateurs avoisine les dix à vingt mille. C'est à la fin du mois qu'intervient l'identification. L'illustre inconnue a pour nom Jeanne-Marie Le Manach. Elle avait été assassinée par son compagnon, Joseph Billoir, qui sera exécuté le 27 mai 1877. Au total, pendant ces quelque deux semaines, au moins deux cent mille personnes sont allées voir le cadavre... Chiffres spectaculaires illustrés par l'iconographie.

Au total, l'exposition publique n'a jamais cessé d'être, au XIX^e siècle, un spectacle populaire. Un journaliste va jusqu'à affirmer, à la fin du siècle, que «la Morgue fait [...] 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 catacombes¹⁵». On peut même dire que la Morgue a été l'un des monuments parisiens les plus visités du siècle.

Les comparaisons avec l'exécution capitale et surtout avec le théâtre sont significatives des rapports ambigus qui se tissent entre ce qu'il est convenu d'appeler un spectacle macabre et son public. Que peut-on dire de la familiarité des visiteurs de la Morgue avec ce spectacle? C'est toute la difficulté de cerner les perceptions de ce spectacle de la mort.

2) LES ATTITUDES FACE AU SPECTACLE DE LA MORT ET LEUR ÉVOLUTION

a) Familiarité, fascination, répulsion

Avant de décrire la diversité des attitudes des visiteurs de la Morgue, il me semble important de tenter de définir la notion de familiarité, voire celle de goût pour le spectacle de la mort. Il faut situer ce spectacle dans un contexte plus général. Si le XIX^e siècle marque le premier grand recul de la mort avec les progrès décisifs de la médecine, le spectacle de la mort demeure présent à Paris, bien que moins qu'aux

époques précédentes. C'est, par exemple, le spectacle exceptionnel de l'exécution capitale. C'est aussi le spectacle des enterrements en grande pompe de la bourgeoisie — ou furtifs des pauvres. Ou encore le spectacle des hôpitaux. C'est enfin le spectacle de la Morgue, qui est non seulement un spectacle quotidien, mais aussi particulièrement bien visible. Ce caractère public peut nous sembler totalement incongru. Pourtant, il s'imposait à tous à l'époque comme quelque chose d'inévitable visuellement. Il faisait partie du paysage parisien.

Mais familiarité ne signifie pas indifférence. Je reprends ici les analyses de l'historienne Arlette Farge sur le spectacle de l'exécution capitale sous l'Ancien Régime¹⁶. Pour elle, un double mouvement de fascination et de répulsion montre précisément que ce spectacle ne laisse pas indifférent. Je pense même que c'est ce double mouvement qui exprime le mieux les diverses attitudes face au spectacle des cadavres de la Morgue.

Les témoignages qui ont permis de dresser une typologie des attitudes sont à la fois très variés et très limités. Très variés, parce qu'on trouve des guides touristiques, des relations de voyages, et parmi elles de nombreuses sources britanniques et allemandes, dont des célébrités comme Charles Dickens. On trouve également des romans comme celui d'Émile Zola, *Thérèse Raquin*¹⁷, des poèmes, plus une autre source très importante, la presse, et enfin une iconographie non négligeable.

Cependant, les sources demeurent paradoxalement très limitées. En effet, il faut se rendre compte que tous ces témoignages émanent d'une élite sociale, qui faisait certes partie du public de la Morgue, comme on a vu, mais qui précisément n'en constituait qu'une petite partie. Ainsi, les attitudes qui vont être décrites ici correspondent à un discours des élites et, pourrait-on préciser, des élites masculines. Toutefois, le caractère répétitif de ces témoignages d'un bout à l'autre du siècle, et quelle que soit la nationalité de leurs auteurs, permet de dresser les grands thèmes de la perception du cadavre de Morgue. Une sensibilité qu'on peut supposer partagée par la majorité du public.

b) Les grands thèmes

On peut relever trois grands thèmes dans les discours.

Le premier thème important, et le plus compréhensible pour nous, c'est l'horreur du cadavre. Beaucoup de textes évoquent, sur un ton horrifié et en même temps fasciné, les signes de la mort qui frappent les cadavres de la Morgue, et notamment les premiers signes de décomposition, voire des blessures. Il faut dire que les corps qui sont exposés sont parfois dans un mauvais état, qui s'explique par les genres de morts. Ce sont majoritairement des morts violentes, avec notamment une très forte proportion de suicidés, et parmi eux beaucoup de noyés. Or, ce sont les noyés qui sont

les plus horribles à voir. Le choc est ici surtout visuel et très peu olfactif.

L'exemple le plus fort et le plus détaillé est fourni par Zola qui consacre, dans le treizième chapitre de *Thérèse Raquin*, cette description à un noyé : «[Ses] chairs étaient tellement molles et dissoutes, que l'eau courante qui les lavait les emportait brin à brin. Le jet qui tombait sur la face creusait un trou à gauche du nez. Et, brusquement, le nez s'aplatit, les lèvres se détachèrent, montrant des dents blanches. La tête du noyé éclata de rire¹⁸.» Mais, en général, les descriptions sont plus courtes et surtout, moins «baroques». On rencontre des expressions comme «boucherie humaine¹⁹» ou d'autres qui détaillent de manière impressionniste les différents coloris des cadavres. La presse de la fin du siècle n'est pas en reste dans les descriptions et l'iconographie macabres.

On trouve également une veine populaire qui détourne l'horrible vers le grotesque avec une profusion de surnoms. La Morgue est notamment comparée à un «garde-manger», les noyés sont des «ballonnés». Il y a également des chansons. C'est un peu l'équivalent de l'humour des étudiants en médecine.

Le deuxième grand thème est tout à fait différent, bien qu'il concerne un autre tabou, peut-être plus important encore : c'est le domaine de la sexualité. Et il apparaît qu'une certaine fascination de type érotique est présente dans quelques témoignages. Il faut observer tout d'abord que tous les cadavres de la Morgue ne sont pas défigurés. Il faut ensuite replacer la quasi nudité des cadavres de la Morgue dans un contexte culturel. La société du XIX^e siècle est une société où la sexualité est totalement occultée et réprimée. On ne voit plus guère la nudité ou la sensualité que dans des tableaux ou des sculptures. De ce point de vue, la Morgue est donc un lieu extraordinairement permissif. D'où l'affluence des bandes d'adolescents, qui complètent avec la salle d'exposition une sorte d'éducation sexuelle perverse.

Comme la plupart des sources dont nous disposons émanent d'hommes, c'est la nudité féminine qui est plus souvent décrite. Zola, par exemple, y prend un plaisir évident. Néanmoins, quoique rarissime, le regard féminin n'est pas absent. La romancière anglaise Edith Cooper éprouve un sentiment voluptueux à la vue d'un cadavre masculin²⁰. Toutefois, en 1877, le rhabillage des corps exposés rend plus difficile le travail de l'imaginaire.

Enfin, le détournement funéraire est le troisième grand thème des discours sur le cadavre de la Morgue. À la différence des deux transgressions, macabre et sexuelle, qu'on a vues précédemment, cette vision du cadavre est beaucoup plus socialisée, dans le sens où elle le réintègre dans un rituel de la mort plus sécurisant.

Dès le début du siècle, la Morgue a été comparée à un «tombeau grec», un «caveau». Le cadavre lui-même fait l'objet de deux types de détournement ou de dissimulation. Certains témoignages le transforment en véritable objet funéraire. Le

cadavre est alors comparé à une statue. La rigidité et la lividité cadavériques de ces corps accentuent les rapprochements.

De la même manière, le corps, lorsqu'il n'est pas trop «abîmé», est parfois comparé au défunt sur son lit de mort. On retrouve tout l'imaginaire de la belle mort, d'inspiration chrétienne et romantique, évoquée par l'historien Philippe Ariès²¹. La mort «se cache sous la beauté». Voici, parmi beaucoup d'autres, ce témoignage d'une visiteuse américaine qui compare une petite fille exposée dans la vitrine à «un ange qui dort²²».

Cet attrait visible pour le spectacle de la Morgue n'est pas étonnant à une époque où tous les courants littéraires français, du romantisme au symbolisme, ont été fascinés par le macabre, la mort. La Morgue de Paris apparaît alors comme l'un des hauts lieux de cette fascination, avec la guillotine. Une fascination multiple, qui fait d'elle tantôt une baraque de foire, un musée Grévin *bis*, tantôt un lieu sépulcral.

Pourtant, des changements s'opèrent. On peut, en effet, déceler une évolution des sensibilités vers la fin du siècle. Le spectacle de la Morgue est peu à peu remis en cause.

c) Vers la suppression de l'exposition publique

Cette évolution des sensibilités se déroule autour de deux grands thèmes : un nouveau respect du mort et la condamnation des effets pervers de l'exposition publique.

En effet, divers indices dénotent une évolution des mentalités vers un plus grand respect des morts. Il faut remarquer au préalable que les cadavres déposés à la Morgue témoignent d'une double exclusion — outre l'anonymat — qui facilite incontestablement leur exposition publique. Exclusion sociale : la majorité des cadavres est constituée de pauvres, vagabonds ou solitaires. Exclusion par le type de mort : le suicide, première cause de mortalité, est condamné par l'Église et la société. De ce point de vue, la Morgue est l'envers presque parfait du cimetière. C'est l'équivalent social de la fosse commune.

Quels sont les indices d'un nouveau respect du cadavre? Déjà, par rapport à la basse-geôle de l'Ancien Régime, des améliorations importantes avaient été apportées. L'aspect intérieur des deux Morgues successives rappelle vaguement un style antiquisant, avec des colonnades. D'autre part, on assiste à un effort notable dans la présentation des corps. Il faut dire que, à la basse-geôle, ceux-ci étaient jetés les uns sur les autres. Au XIX^e siècle, leur exposition sur des sortes de lits individuels marque un progrès notable. Ainsi, le souci de respect du corps concorde tout à fait avec sa manipulation évoquée précédemment. Autre indice révélateur déjà évoqué aussi : c'est le rhabillage des corps, dès 1877. Enfin, les autorités se soucient de plus en plus de l'accueil des familles des défunts. Elles tentent d'intégrer à la Morgue le

rituel de la «mort bourgeoise²³», en ménageant un espace pour les veillées mortuaires. Mais il faut bien reconnaître que l'exposition est toujours considérée comme un déshonneur et que les conditions de réception du corps restent déplorables, même à l'aube du XX^e siècle.

On peut trouver un point de comparaison avec le débat sur les maisons mortuaires. Parallèlement, à partir des années 1880, s'impose en France et surtout à Paris la nécessité des maisons mortuaires, censées procurer aux familles indigentes des espaces décents pour prendre soin de leurs défunts. En 1889, le conseil municipal de Paris décide de la création de deux de ces établissements dans les cimetières de l'Est et du Nord. Seul le deuxième sera effectivement réalisé au début du XX^e siècle.

L'autre versant de l'évolution des sensibilités est marqué par les critiques de plus en plus virulentes contre les effets pervers de l'exposition publique. Il s'agit aussi de protéger la moralité publique. À la fin du siècle, des voix s'élèvent pour condamner la spectacularisation de l'exposition, qui séduit le public de façon trouble et malsaine. On cherche d'abord à interdire l'accès à la Morgue aux femmes et aux enfants. Dans le même esprit, on propose de cacher la Morgue, de l'éloigner du centre. Les récriminations sont anciennes, mais elles deviennent plus virulentes, plus insistantes à la fin du siècle. En 1887, avec la publication d'un livre à la fois historique et polémique sur la Morgue de Paris (réédité dès l'année suivante, ce qui est le signe d'un certain écho²⁴), le magistrat Adolphe Guillot lance une campagne pour la fermeture de l'établissement, relayée au début des années 1890 par de grands quotidiens comme *L'Éclair*. En revanche, *Le Petit Journal*, un des plus forts tirages de l'époque, est l'un des rares à s'y opposer.

Selon ses détracteurs, l'exposition publique a des effets pervers. Les descriptions de la foule se font plus détaillées et surtout plus négatives. Voici par exemple cette longue et révélatrice description d'Adolphe Guillot : «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, et les voilà qui partent en longue file, bras dessus bras dessous, non pour s'en aller dans les champs respirer un air pur et recueillir des fleurs au fond des bois, mais pour se repaître d'un spectacle dégoûtant, au milieu de l'âtre odeur de l'acide phénique; peu leur importe, ils sont contents, ils vont comme à une partie de plaisir ou à une revue, 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 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 rien vu, mais ils auraient pu voir. En rentrant chez eux, ils se livrent à mille conjectures sur le crime en question, ils dissertent à leur façon sur ses causes, [...] et pendant bien des journées encore les enfants, au grand dommage de leur esprit et de leur sommeil, n'entendent

parler que de gens étranglés, assommés et jetés dans le canal²⁵.»

Parfois même, selon d'autres, la visite frôle l'hystérie collective. On s'attarde sur la corruption des esprits faibles, on insiste sur la présence des truands, ceux qu'on appelle à l'époque les «apaches», et dont l'augmentation du nombre suscite les peurs de l'opinion publique. La Morgue devient 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».

Toutes ces descriptions ne doivent pas être prises au pied de la lettre. Elles correspondent au fantasme de la bestialité de la foule, développé par les élites et certains intellectuels, comme le criminologue et sociologue Gabriel Tarde (1843-1904). L'ouvrage de Gustave Le Bon (1841-1931), *La Psychologie des foules*, qui vulgarise ces idées (il est publié en 1894), connaît d'ailleurs un grand succès²⁶. Elles s'accompagnent parfois d'arrière-pensées politiques, notamment chez Guillot. Celui-ci en profite pour critiquer la République et la laïcité, causes de toutes les dépravations sociales.

En tout cas, cette évolution brusque de l'opinion publique montre avec éclat que ce spectacle de la mort, exposée telle quelle, est devenu intolérable. Non pas la «belle mort», la «mort bourgeoise», mais la mort nue, a-sociale. D'où la comparaison avec le cimetière. Voici, par exemple, cette citation significative : «Le cimetière a sa poésie; la Morgue n'offre aux yeux que d'abjectes réalités; aussi il n'est pas d'endroit qui contribue davantage à détruire chez le peuple le respect de la mort et les sentiments salutaires que ce culte développe²⁷.»

Enfin, un argument d'un autre ordre a été décisif, au moins aux yeux des autorités : le rôle de l'exposition publique dans l'augmentation du nombre de reconnaissances a été remis en cause par une évolution parallèle, puis concurrente d'autres modes de reconnaissance. Ainsi, le développement de la bureaucratie a permis d'augmenter le rendement du travail policier, de même que l'utilisation de techniques nouvelles comme la photographie. À l'aube du XX^e siècle, l'exposition publique n'apparaît plus comme la panacée en matière de reconnaissance. Dès lors, rien n'empêche sa suppression.

Le 15 mars 1907, le préfet de police Lépine promulgue un arrêté concernant l'accès à la Morgue, qui met fin à l'exposition publique. Le motif est intéressant : «[...] il convient, sauf dans des cas exceptionnels, de donner accès dans la salle d'exposition des cadavres déposés dans cet établissement, uniquement aux personnes qui peuvent avoir à fournir un renseignement utile sur l'identité des corps exposés, et d'écarter ainsi les personnes qui s'y présenteraient dans un intérêt de curiosité.» Ainsi, l'arrêt de l'exposition publique suit l'évolution de l'opinion publique.

Pourtant, cette évolution de l'opinion publique contraste avec le succès popu-

laire de la visite de la Morgue qui ne s'est jamais démenti, y compris jusqu'en 1907. J'ai même retrouvé une pétition des commerçants du quartier, qui s'indignaient de la fermeture au nom du risque qu'elle faisait courir à la bonne marche de leurs affaires²⁸... Cette anecdote contradictoire permet donc de nuancer l'impression de rupture dans l'évolution des sensibilités face à la mort.

Il reste pour conclure à situer ce changement dans un cadre plus général. Avec la fin de l'exposition publique, le cadavre se cache. Il disparaît de la vie quotidienne des Parisiens. Le dernier spectacle de la mort et du cadavre, c'est celui de la guillotine. Son caractère public sera supprimé après 1939.

Respect du mort — même inconnu et délaissé — et moralité publique sont à mon avis les deux symptômes d'une peur renouvelée du cadavre, qui annonce la grande vague contemporaine du refus de la mort. Philippe Ariès a parlé à ce sujet de «mort ensauvagée».

Ce bref aperçu permet peut-être de mieux comprendre le choc, voire l'incompréhension que provoquent les cadavres d'Andres Serrano. Ce ne sont pourtant que des représentations, des œuvres d'art. Mais elles nous renvoient brusquement à un univers de sensibilités désormais oublié.

1. Sur ce sujet, deux études historiques récentes. Celle, pionnière, d'Allan Mitchell, «The Paris Morgue as a social institution in the nineteenth century», *Francia*, 1976, vol. 4, p. 581-586 et 992-993. Puis un mémoire de maîtrise : Bertherat, Bruno, *La Morgue et la visite de la Morgue à Paris au XIX^e siècle (1804-1907)*, sous la direction d'Alain Corbin, Université de Paris I, 1990.
2. Gavinzal, J.-C., *Étude sur la Morgue du point de vue administratif et médical*, Paris, J.-P. Baillière et fils, 1882, p. 46.
3. Charles Nodier parle «d'une espèce de tribunal épuratoire» (*Paris historique. Promenade dans les rues de Paris*, t. 1, «La Morgue», Paris, F.-G. Levrault, 1838-1839).
4. *Dictionnaire historique de la langue française* (ss la dir. d'Alain Rey), 2 vol., Paris, Le Robert, vol. 2, s. v. «Morgue».
5. Les deux Morgues ont disparu aujourd'hui. Celle de 1804 a été détruite, à l'occasion des travaux de rehaussement du quai du Marché-Neuf, et remplacée par la Morgue du quai de l'Archevêché. Lui a succédé, en 1923, un nouveau bâtiment quai de la Rapée, bien plus loin, sur la rive droite de la Seine. C'est l'Institut médico-légal actuel. La pointe du quai de l'Archevêché, quant à elle, est occupée par un square.
6. Guillot, Adolphe, *Paris qui souffre. La basse-geôle du Châtelet et les Morgues modernes*, Paris, Rouquette, 1888 (première édition en 1887), p. 199.
7. Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 209 et plus généralement tout le chapitre consacré au panoptisme.
8. «L'actualité - La suppression de l'exposition publique à la Morgue», *L'Éclair*, 29 août 1892, p. 1.
9. Gozlan, Léon, «La Morgue», *Paris ou le livre des cent-et-un*, 15 t., Paris, Ladvoat, 1831-1834, t. 1, p. 304.
10. «Le transfert de la Morgue», *Le XIX^e Siècle*, 20 avril 1892, p. 3.
11. Hugo, Victor, *Choses vues*, Paris, Robert Laffont, 1987 (première édition en 1887), p. 833.
12. *Le Constitutionnel*, 10 mai 1842, p. 2.

13. Chevalier, Louis, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1984, introduction.
14. Archives de la préfecture de police, BA/87, Rapports au ministre de l'Intérieur.
15. Duchatelle, Auguste, «Petites chroniques. Le palais des Macchabées», *Le Voltaire*, 2 septembre 1892, p. 2.
16. Farge, Arlette, *La vie fragile. Violence, pouvoirs et solidarités à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1986, p. 211 et suivantes.
17. Zola, Émile, *Tbérèse Raquin*, Paris, Garnier-flammarion, 1970 (première édition en 1867), chapitre XIII.
18. *Id.*, p. 131.
19. Grison, Georges, *Paris horrible et original*, Paris, E. Dentu, 1882, p. 282.
20. Cf. Veyriras, Paul, «Visiteurs britanniques à la Morgue de Paris au dix-neuvième siècle», *Cahiers victoriens et édouardiens*, n° 15, avril 1982, p. 51.
21. Ariès, Philippe, *L'homme devant la mort*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 405 et suivantes.
22. Marguerittes, Julie de, *The ins and outs of Paris ; or, Paris by day and night*, Philadelphia, White Smith, 1855, p. 270-271.
23. Vovelle, Michel, *La mort en Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983. C'est le titre du chapitre consacré au XIX^e siècle.
24. Guillot, Adolphe, *op. cit.*.
25. *Id.*, p. 184.
26. Sur le sujet voir Barrows, Susanna, *Miroirs déformants. Réflexions sur la foule en France à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Aubier, 1990 (première édition en 1981, Yale University).
27. Guillot, Adolphe, *op. cit.*, p. 178.
28. Bruicour, «La maison des morts», *L'Éclair*, 8 avril 1912, p. 1.

PERSPECTIVES IN CAMERA : ANDRES SERRANO

SUSAN DOUGLAS

Susan Douglas enseigne au Département d'arts visuels de l'Université d'Ottawa (le cours «Feminism and Art») et au Département d'histoire de l'art de l'Université Concordia (le cours «Research Methodologies for Canadian Art History») où elle termine un doctorat. Elle s'intéresse à la théorie et à l'art contemporain, et plus spécialement aux productions qui suscitent la controverse. Elle a récemment écrit deux textes intitulés «Slave and Master: Picturing the Politics and Poetics of S/M» (*Parachute*, n° 76), et «Perspectives in Camera: Andres Serrano» (*Parachute*, n° 77).

Susan Douglas teaches art history at the University of Ottawa (course on "Feminism and Art") and Concordia University (course on "Research Methodologies for Canadian Art History"), where she is completing her doctorate. She is interested in the theory of art and contemporary art, and more specifically in controversial works. Among her most recent publications: "Slave and Master: Picturing the Politics and Poetics of S/M" (*Parachute*, No. 76) and "Perspectives in Camera: Andres Serrano" (*Parachute*, No. 77).

*The work is slick and bathetic: popper art, hitting and fading
in the same whiff.* Ben Lifson ¹

... Europeans are more generous. Andres Serrano ²

Critics of Andres Serrano's *The Morgue*, those who question his intent in exposing the cadaver and those who accuse him of vulgarizing death, tend not to consider that, for Serrano, the body in question is not substance or symbol but a space upon which experience is inscribed and across which ritual meanings are simulated. Serrano speaks of representation and then of social powers and cultural bodies rather than of individuals dead or alive. The deaths in question are embedded in, and licensed by, social systems of discourse and power; as such, they are merely texts whose theoretical premise is to activate a space that is the result of a play between fantasy and experience.

What is this experience that mobilizes meaning in Serrano's work? Serrano's images are quite distinct from the actual event of death or from mourning. Although he skilfully dresses the body, reaction to his practice must be recognized as determined by emotions attached to memory, to collective and individual fantasies of knowledge about the body's description and about its fleshly or psychic processes and mechanisms. With arresting titles such as *Death by Rat Poison*, *Cardiac Arrest*, and *Hacked to Death*, Serrano piques our attention as viewers. Death has always been the subject of profound ambivalence in the history of occidental art.

Serrano's practice is painterly as well as photographic. Historical precedents support Serrano's representations, lending his images a certain value even as they force the viewer to question static assumptions about the idea of death in contemporary, even postmodern, terms. "Law" and "taboo" are key words in this dialectic, the sacred and the profane the first registers of art's dealings with death. It is possible to divide the western tradition of imagery dealing with death into two broad classifications, which I term the "symbolic" and the "realistic." The expression of the symbolic is characteristic of ecclesiastical concerns within a Judeo-Christian tradition, although it is not exclusively identified with it. There are three significant classes of representation in this grouping; each of them gives visual form to religious instruction. The first speaks to the experience of Bible through its narratives. For example, Artemisia Gentileschi's *Judith Beheading Holofernes* (c.1618) supports a story of the triumph of good over evil. The second category involves the portrayal of the lives and deaths of the Saints. The depiction of figures such as St. Sebastian provides an occasion for reflection on the nature of sacrifice. The third and most important category is that of devotional images. Its themes include the life of Christ and the

Virgin Mary. At this point a distinction must be drawn between pictures whose origin resides in the Biblical text and those which originate in the cultural imagination. Detailed accounts of the Crucifixion, the Deposition from the Cross, the Entombment of Christ and the Lamentation come under this heading. Frequently in these representations the body of Christ is rendered naturalistically. Matthias Grunewald's *Isenheim Altarpiece* (1510-1515) is a powerful example of the combined effect of naturalistic detail with a symbolized, or iconographic, tradition. Grunewald's representation was intended as a spiritual aid to the sick and the infirm. The suggestion here is that suffering should be endured for Christ's sake, as the human equivalent of his Passion. The image presents a staged blurring of the sanctified with the foul to specific effect. It is effected so that we, as viewers, identify with Christ's mortality, that is to say with his humanity, before meditating on his figure as representative of the transcendence of the flesh. The most important feature of this representation is its attempt at rendering the mystery of the unknown.

The description of death and its domain is quite different in the representations of allegories, symbols and personifications of death. These images which, being distinct from the genre of the devotional, can be termed fantastic, include ghostly presences, sub- or para-human manifestations of death and figurations of the macabre. There are numerous variations to this theme. In Albrecht Dürer's *Knight, Death and the Devil*, and Felicien Rops's *Death Spreading Confusion*, death is personified — in the latter as an old man with a scythe. Gustave Klimt developed the subject of death in his depiction of the macabre; his work suggests the skeletons and skulls that form part of the festivities on the day of the dead in Mexico. During the period in which Klimt practised, death was gendered by association with, and sometimes as embodied within, femininity. Responding to women's social demands for the vote and higher education, Giovanni Segantini's *The Evil Mothers* (1894), hints that death is a consequence of transgressing cultural or social norms. Similarly, in Freud's fin-de-siècle Vienna the *femme fatale* was the quintessential figure of violent destruction, collapsing in the masculine imagination a fascination with and fear of mortality.

On the other side of this trajectory through symbol, personification and allegory, which might be characterized, always provisionally, in terms of a dichotomy between symbol and sign (symbols being, in strict representational terms, those which resemble, signs those which, to the contrary, represent) is the actualizing of death via the physical body as carcass or cadaver. The anatomical drawings of Leonardo and later Stubbs expose the body dispassionately, objectively. In certain images the narratives of life and death are conjoined. Rembrandt's *Butchered Calf* (1655) approaches the coexistence and codependence of the animal and the human world through the idea of sustenance, intimating allegorical intent by way of a

reminder of human mortality. By contrast, Rembrandt's *The Anatomy Lesson of Dr. Tulp* (1632), like Thomas Eakins's *The Agnew Clinic* (1875), is more direct, opening the body to visual and scientific scrutiny. Such images constitute monumentalized celebrations of science's probes. Eakins is conjoining a secular concern with the flesh as matter and the raising up of science as religion. This category describes the physical body as a biological entity that has ceased to function: what these images suggest is that death is an inevitable biological process, with life two ends of a single continuum. In varying representational terms, aspects of the French Realist tradition attend this semiotic of mutability and immutability: the concrete world of experience and the abstract world of the spirit are terms that resonate in the history of art, one attending the phenomenology of death, its description, the other thinking death as an invisible abstraction. Serrano's art practice plays the line between representation's illusory claims and photography's documentary tradition.

Although subject to distinction and classification, however, many images of death are not discreet. Caravaggio's *Death of the Virgin* (c.1605-6), for example, caused controversy in its day because it crossed the bounds of propriety. The naturalism of description in combination with the effect of drama, produced in part by the light, led to rumours, fuelled by Caravaggio's turbulent personal and social life, that the image of Mary was based on a cadaver from the morgue. Adding fuel to these accusations was the identification of the model as a prostitute hauled from the Tiber River.³ Ironically, however, unprecedented accuracy of description was not what made the image questionable; rather, it was the fact that in rendering the Virgin as subject to physical adulteration, Caravaggio contravened the example of tradition.

In David's *Death of Marat* (1794), the breach is between the conventions of high and low. At first glance, the image appears to be an objective, almost dispassionate, rendering of the circumstances of death of the poet Marat, murdered by Charlotte Corday while in his bath. This is initially a detailed description of the phenomenology of death. David gives an immediacy to the scene by describing Marat slumped over, a note still clutched in his hand bearing the date, 1793. But at the same time this image references the iconography of Christ as the Man of Sorrows; it is a secular pieta. Iconic in nature, monumental in import, in it David elevates Marat, collapsing historicism with heroicism. Similarly, when confronted with Manet's *Dead Christ with Angels* (1864), the viewer experiences a conflicted relationship between tradition and modernity, a deliberate destabilization of terms on the artist's part.

MIXING

Bringing history to *The Morgue* does not represent an effort to impress Serrano's practice with the force of a metaphysics of presence constituted through the history of aesthetics. Rather it locates it within a continuum in which the figuring of death is fraught. Serrano's is, fundamentally, admittedly, an aestheticization of death. What occurs at the point of reception is a slippage between disgust and excitement engendered by multiple contradictions and concealments within the works. Jana Sterbak's *Vanitas: flesh Dress for an Albino Anorectic* (1987), suggestive of Hans Baldung Grien's *Eve, the Serpent, and Death* (c.1515), can be read as productive of the same effect. Drawing on the traditional association of the feminine with carnal lust, and destruction embodied in the figure of Eve, for certain small-time politicians and self-made critics of the visual arts, it corrupts the integrity of a syntax that holds to the distinction between flesh as the mutable matter of the body and meat as meal.

Serrano is one of a number of artists who, in dispersing signification by means of displacement and defamiliarization, focus on mystery to suggest new destinations for practice. *The Morgue* prompts comparison to Cindy Sherman's 1992 series of untitled photographed replicants which also fashion a coming into being of the relationship between the known and the unknown. These representations of stereotypical female nudes, in the form of close-ups of grotesquely sexualized mannequins whose focus is the genital region, suggest the simultaneous avowal and defeat of the scopophilic gaze in relation to quasi-porno-photographic practice. Sherman makes visible an aspect of female genitalia usually hidden from view, in order to skilfully pry female sexuality away from idealization and ideology. Her object, via these dispassionate yet beautiful images, is to help to undermine sex as a site of fear and anxiety.

In psychic terms, this is what also makes Serrano's work difficult to look at. According to Freudian logic, the Oedipal moment is that in which the certainty of sexual difference overrides the fantasy of an indistinct, polymorphous sexuality in the child. At this moment the evidence of the senses, primarily the sense of sight, replaces the vagrant contours of the psyche with the spectre of mortality. Put another way, vision supplies the record of Oedipus as the inventory of mortality. The castration complex described by Freud is in this sense a vast mechanism for the disavowal of the disturbances of the visual field. Serrano's *Fatal Meningitis II* and *Burn Victim* from *The Morgue* confront and articulate the dialectic of abhorrence that shrouds the construction and representation of the body in western culture from a narrative of disintegration.

Serrano has always worked to challenge the containment and regulation of tradition and convention. *Piss Christ*, the piece that made him the target of U.S. Senator Jesse Helms and the conservative right, was treated as blasphemous because of its

immoderate commixture of sacred and taboo. A sumptuous large-scale Cibachrome, the crucifix appears at first to be suspended against the background of luminescent red/yellow light until one learns that it is submerged in the artist's urine. From the fundamentalist perspective, this is an impure image gratuitously, extravagantly, distorting the grammatical immaculateness and pristine perspicuity of the Church. Helms made plain that what was being opposed was not simply the melding of symbolic persons and bodily excretions, but institutional authority itself. Caught in the storm of critical protest that followed the Helms Amendment, Serrano retaliated by making future titles even more explicit.

Decontextualized, this gesture raises important questions about the artist's sustained investment in the mythology of the avant-garde in an era determined as neo-avant-garde by its critics. Serrano's practice must be acknowledged, after all, as both productive and reproductive of postmodernism's s(t)imulations and seductions. Typically, and with many other artists, he disengages himself from the social relations implied, for example, in any reading of his work mediated exclusively by notions of ideology, holding to the idea that interpretation is hampered by labels. Even as he would be the first to admit that his artistic power and credibility rest, at least in part, on political demonization, Serrano claims, "I feel that whenever an artist calls him or herself a political artist, it limits the work, so I've always avoided it." The statement falls so quickly into the realm of the provocative by way of the avant-garde's reactionary mantle that it is worth holding momentarily in tension. It gains complexity informed by Serrano's own account of sustained, and by now vindictive, official censure in the form of the negative attention a recent application for funding received at the NEA, which voted 16-6 to reject his first request in five years, and by the anecdotal evidence of the cost to his personal life in the form of frustration, grief and marital breakdown. Serrano's discourse is thickened in subtle gradations of probity and cunning, his narrative equal part candour and bravado.

Serrano, who claims Goya, Bergman and Pasolini among his influences, calls attention to Buñuel's particular admixture of humanity and humour, sacristy and true belief, as a source of inspiration. For him, *Piss Christ*, and with it *Piss Satan* and *Pieta II*, in which the image of Michelangelo's statue is similarly submerged in urine and cow's blood and lit from behind, is only one of many explorations into the organization of organic bodies in relation to the arrangements of the visual arts. His contention, often repeated, is that the addition of piss/yellow extended a creative vocabulary made up of blood/red and milk/white (examples of the use of this iconic vocabulary are *Blood Cross*, and its pair, *Milk Cross*).

Before these works, Serrano investigated the notion of photography as tableau. *The Scream* (1986), for example, addresses symbolic form in its fusion with sense

experience. Depicting the gaping head of a coyote, the constitution of the viewer's sense of reality is formative here, as semiosis clashes with the uncanny. *Cabeza de Vaca* (1984) stages a similar dream of immobility: the subject is a calf's head on a stand. Serrano's arrangements are akin to some by Joel-Peter Witkin who also appropriates the iconographical motifs of Dutch still-life painting to create latter-day vanitas pastiches. While allegorical, Serrano's representations veer away from Witkin's mongrel grotesques, constituting a more simplified, more abstract, aesthetic. The image captivates: the viewer cannot avoid being affected by the horror of the fragmented animal whose dark eye catches its entrapment, or the recognition of photography's tendency to highlight hygiene before excess. Significantly, the image operates by saturation, numbing the senses it defines.

The effect of the image is shock, and its processes are intellectual. So it is not surprising that the casual brutality of the representation is also ironic. What the title means in Spanish is "cow's head," but what it signifies is economic consumption and a cannibal tour. *Cabeza de Vaca* is also the name of a fifteenth-century Spanish explorer so that, in Lucy Lippard's formulation: "The head of an invading conqueror on a platter is thereby fused with the sacrificial victims of the Conquest and sends multiple reverberations into the present."⁴ If the irony of *Cabeza de Vaca* seems calculated, then, it is not without inflection; it admits Serrano's Afro-Cuban and Honduran descent.

Serrano's later images also appropriate, more or less consciously, the uses and abuses of history and of art. Elements of Mondrian's optical and aesthetic theory are apparent in his *Bodily fluids* series as in subsequent prints. Consider, for example, the idea of discharge and inhibition that are the core of his sperm and menstruation pictures. Paradoxically feminine and masculine at once, the graceful arcs of the "cum" shots, photographed in horizontal alignment, contrast with the more forceful vertical orchestrations of *Red River no.3* and *Precious Blood* (1989) whose objects are menstrual pads. Serrano has expressed a taste for fetishes and for quotations: other prints derive from the history of photography, such as his *Nomads* images sparked by Edward Curtis's representations of Native Americans at the turn of the century, from contemporary life in the form of depictions of members of the Ku Klux Klan, and from historically charged locations such as Budapest.

Twenty-three volumes of illustrated text, and 20 volumes of photogravures, which comprise Curtis's *The North American Indian*, call to mind photography's ability to combine apotheosis and scientificity. The narrative of the homeless subjects of the *Nomads* (1990) is that they were set up in a makeshift studio in the subway by Serrano and his assistants and presented to the buying audience of his shows as wall-sized prints. Dramatically lit, starkly monumentalized, and framed, they

continue a tradition in which the hapless and disenfranchized are canonized at the same time as they are distanced. They exist as historical subjects, not because they have been frozen in time, but because, more often than not, photographic subjects are dignified in an economy that simultaneously appropriates them as targets for the archive. Isolating and cropping, the camera conquers in its fracturing and dislocating vision, recording not only phenomena but disassociative seeing and gratuitous evaluation. The technique of photography has always been perfect in lending anecdotal value to the evidentiary before it disappears.

Only this time the subject is the other's other; what must be recognized is that in this arrest of the referent, which proceeds instrumentally on the principles of efficiency, supervision and isolation, individuation is also a condition of possibility. *Johnny*, bearded and in profile, wearing a furred hat, is recognizable by name and as a significant personality; he is also part of a living, breathing tradition and not a euphemistically "dying" race. Serrano has stated: "There's not that comfortable distance for me in this work. I've never been homeless, but I've been on the outside—part of that marginal element."⁵ The terms of the linkage between the social terrain of the artist and his models in the photographic portraits is empathy; Serrano renders visible the body of the outcast with whom he identifies.

DEATH'S DISCOURSE

There is a moment in Luis Buñuel and Salvador Dali's *Un chien andalou* in which a razor slashes open an eye; it is a cow's eye passed off as a woman's. An eye is sometimes all that distinguishes one Klan member from another in Serrano's portraits. This masking, this drama and this evidence are the substance of Serrano's practice. Surrealism, and Serrano, "has always courted accidents, welcomed the uninvited, flattered disorderly presences."⁶ Taken as a whole, his practice represents a putting together of unrelated yet substantial particulars.

Possessing surreal properties, *The Morgue* offers its viewers a performative illusion. In attendance at the scene of violence, the viewer/voyeur turns to the caption to make a determination as to the cause of death. This body has a broken nose, that one a grossly dislocated face, another large patches of discoloured skin. Coming in for closer inspection, the beholder plays a pathologist's game, always in good conscience, and hoping to uncover some hidden truth: Was this death natural or the result of misadventure? Was it due to disease or misconduct, accident or homicide? Did the means justify the ends? But the cause of death can never be exactly determined. Only the alert pathologist perceives, for example, that the stigmata-like markings borne by the subjects for *Knifed to Death* and *Rat Poison Suicide II* are unrelated to the cause of

death, recognizing in the single image the authority of the institution. What these marks refer to are the necessary blood tests and other identificatory procedures that attend autopsies. Death is subject to the law. And one aspect of its careful phrasing in Serrano's pictures is surely how little is generally known about the weighing, fluoroscoping and x-raying that is part of forensic science and that the forensic and medical detective engages in before the deceased reach their final resting point.

Serrano only seems to enter an appropriative terrain that belonged first to Andy Warhol. These works are sensational in the sense that Warhol's work was sensational, bringing to consciousness things that we don't want to know about or, perhaps don't want to deal with. To which Serrano responds: "Warhol, like myself, was an artist first and foremost. In addition to whatever the message is, the medium has to be considered. Representation to me is very important. It's not only about presenting ideas, even strong ideas, but also about the representation of those ideas. And so my intent is always an aesthetic one. I feel Warhol did the same thing. He made beautiful pictures about tragic events."

It is commonplace by now that photography renders the ugly beautiful and would mute scandal. Surely this is not Serrano's project. But Serrano's aesthetic is deliberately one of classic monumentality. Thinking through Surrealism's oblique, agonistic and distorting gaze, what he seems to propose is a visualism taking effect through the discourses of representation and manifest by means of the camera, a project that aligns with both painting and photography as practices of the body, that is, centrally experiential. Serrano's cadavers suggest not so much aggrandizement in death but death as the fashioning of a series of associated resemblances and discontinuities. They represent emphatically, deliberately, not the closed bodies of dead heroes, nor the publication of the exposed psyche such as appears in Hippolyte Bayard's *Self-Portrait as a Drowned Man* (1840); they seem to concern a body in fragments, amplified, dispersed. As such, they have something in common with Géricault's pictorial records of human decapitation, and conjure the photographic case studies of human diversity collected with disciplinary purpose by medical, psychiatric and police authorities. Allan Sekula describes the conjunction of fatalistic and therapeutic tendencies that opened the body's signs to public scrutiny in the nineteenth century and proliferates still in the archival imagination.⁷ Serrano's representations share something of this, hence their effect is at least double. The images demand to be thought of in relation to spectatorial practice.

An axis can be devised from the Paris Morgue which, in its heyday, rivaled the Eiffel Tower as a tourist attraction,⁸ to the closed-circuit vigils made possible by televisual imaging in the United States today.⁹ Serrano himself has noted that photographing the dead as if asleep, especially in the case of children, was common in

Victorian England. Art galleries stimulate this sense of visual detachment in their formation as the embodiment of the exhibitionary complex. The point is that death is always, yet inevitably, a mediated procedure for the observer. Hence it responds to the play between culture and nature that is the ambivalent terrain of the aesthetic. Reflection constitutes such a contrary practice; it traces a relationship between science and religion and gives us some clues as to Serrano's project. If the technology of viewing depends on mediation, then Serrano's practice, in troping death as discourse, admits the body as always already a picture. And, now mirror-like, *The Morgue* can be interpreted also through the mechanisms of control and repression that constitute disavowal.

The sense of separation, reduction and abstraction made available through these representations is met by an innovative challenge in the form of an alternate visual paradigm shaped by the artist's compulsion to record distracting appearances. Albeit metropolitan, there is something about Serrano's interests which gives lie to the exhibitionistic or narcissistic tendencies attributed to the times. He has stated that although his subjects are no longer breathing, living entities, for him, they are not bereft of humanity. This might be constituted as a rationalization on Serrano's part. But it might also represent, and crucially, an experimental method of describing form, one which involves an active and visceral penetration of a lively, organic milieu. Serrano seems to be suggesting a corporeal model of visualism, an *embodiment* of the visual. The accounting of morbidity as a physiological condition subject to human curiosity proposes a historical act of denomination that betrays the culture's more general desire for unmotivated signs, for the transparency of language. Serrano's images give corporeal form to knowing, recording a topographical encounter with the concrete details of the body as a disorderly ruin. This is something other than modernity's shock effect. And, in this sense, Serrano's art is to stake out the boundlessness of representation in the semblance of a correspondence between parties. In, and perhaps because of, this (final) synapse between the body and society, the art object sustains complex readings. An investigation into visual insurgence and social repression, sublimation, rupture, dislocation and excess, Serrano's practice incarnates the gaze.

This study was originally intended to be published as pictorial essay, a format which would more closely correspond to the slide presentation given at the MACM. It has been edited for inclusion in this text. Some of the illustrations referred to appear in my article in *Parachute*, No. 78 (1995).

1. "Andres Serrano, Paula Cooper," *Artforum* (April 1993), p. 94.
2. Serrano, referring to critical response to *The Morgue*, in conversation with the author, Musée d'art contemporain de Montréal, October 18, 1994. Citations unacknowledged in the text are taken from this interview. The author wishes to thank Pierre Beaudoin for his help in facilitating documentation of Serrano's public lecture at Concordia, from which this article also draws.
3. Thomas W. Sokolowski, "Iconophobics Anonymous," *Artforum* (Summer 1990), p. 118.
4. Lucy Lippard, *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America* (New York: Pantheon, 1990), p. 87.
5. Cited in Charles Hagen, "Andres Serrano: After the Storm," *ARTnews* (September 1991): p. 62.
6. Susan Sontag, *On Photography* (New York: Delta: 1977), p. 52.
7. Allan Sekula, "The Body and the Archive," *October* 39 (1987), pp. 3-64.
8. Records show that at least 200,000 curious onlookers filed past the displayed remains of woman hacked to death by her lover, bringing with them their lunch. Described as "*une maison de verre*," at its height, the Paris Morgue drew English tourists organized by Cook's. See Bruno Bertherat, "Autour de l'oeuvre d'Andres Serrano: L'exposition du cadavre: Le Cas de la morgue de Paris au XIXe siecle."
9. Patricia Mellencamp locates the procedures by which the deceased is materialized before the eye via video technology for visitors anxious not to leave the comforts of their car. See *High Anxiety: Catastrophe, Scandal, Age & Comedy* (Bloomington: Indiana, 1992), p. 265.

**L'HISTOIRE DU CADAVRE
(ESSAI SUR LA RENCONTRE DU REGARD
ET DE L'ÉVÉNEMENT DE LA MORT)**

Pour Bill

JOHANNE VILLENEUVE

Professeur de littérature comparée à l'Université de Montréal, Johanne Villeneuve est l'auteure de différents ouvrages dont «La Beauté du Signe : adresse et dévastation dans La Reine des Neiges d'Andersen», où elle traite de la représentation de la mort, et de «La littérature, le diable et le complot» (*Discours social*, vol. 5, n° 102). Elle a donné une conférence intitulée «La fiction, la mémoire et la mort» lors du Congrès des Sociétés savantes à l'Université Carleton, à Ottawa, en 1993. Son prochain texte à paraître s'intitule «L'homme de verre. Le meurtrier, le diable et la série» (*Revue des Sciences Humaines*, Université de Lille).

Professor of Comparative Literature at the Université de Montréal, Johanne Villeneuve is the author of a number of works, including "La Beauté du Signe : adresse et dévastation dans La Reine des Neiges d'Andersen" and "La littérature, le diable et le complot" (*Discours social*, Vol. 5, No. 102). She is particularly interested in the representation of death in literary, artistic and cinematographic practices. She gave a lecture entitled "La fiction, la mémoire et la mort" at the Learned Societies Conference at Carleton University, Ottawa, in 1993. Her forthcoming publication is entitled "L'homme de verre. Le meurtrier, le diable et la série" (*Revue des Sciences Humaines*, Université de Lille).

De nos jours, dans les sociétés occidentales, la rumeur veut que l'on soit envahi par un nombre grandissant de cadavres, pour la plupart délestés par les chaînes de télévision et l'industrie cinématographique. Le cadavre se serait apparemment ancré dans nos habitudes. Il figure tôt le matin en première page des grands quotidiens, s'étale en masse à la une du journal télévisé du soir, divertit les enfants durant les week-ends.

Ce sont là différentes versions d'autant de clichés et prétendus scandales. Cette habitude du cadavre réanime le vieux débat sur l'agressivité humaine et la part d'animalité dont chacun d'entre nous, paraît-il, «jouit» à l'heure du bilan des victimes. Elle touche à la réputation et au sens des responsabilités des médias. Elle concerne l'éthique contemporaine.

Peu de gens s'intéressent pourtant à ce qui se passe quand on montre un cadavre. Je ne parle pas des effets psychologiques, mais de l'événement appelé mort quand il se fixe dans un corps vu. Les téléspectateurs ont certes appris à se protéger contre la brutalité du réel grâce à l'habituation de la fiction. Les spectateurs au cinéma ne prennent plus la fuite devant le train qui fonce droit sur eux. Jusqu'à un certain point, ne sommes-nous pas tentés d'admettre que plus il y a de cadavres sur ces écrans, plus nous exorcisons la mort? Et plus nous exorcisons la mort, plus nous nous adaptons à la consommation effrénée du cadavre?

Je propose donc de rompre avec cette logique, non parce qu'elle est totalement sans fondement, mais parce qu'elle oblitère l'essentiel. Et l'essentiel se déploie à mon sens en des réseaux infiniment plus complexes. Au cœur de cette complexité s'énonce justement le problème de l'événement appelé mort quand il se fixe dans un corps vu.

Le choix qui s'offre au marché de la nouvelle, par exemple de montrer ou de ne pas montrer le corps d'une victime d'un accident de la circulation, n'a plus grand-chose à voir avec l'événement de la mort. Il n'a plus grand-chose à voir non plus avec le seuil de tolérance d'un spectateur déjà marqué par l'habituation et, par conséquent, déjà bardé contre l'intrusion du scandale en sa demeure. Crier au scandale reviendrait ici à faire la démonstration que le scandale ne nous a frappés en aucune manière, puisque le scandale, par définition, contraint à la stupéfaction et au mutisme. Si le scandalisé crie, hurle et se débat contre le scandale, ce ne peut être qu'en une lutte vaine qui se retourne contre lui-même, ce ne peut être qu'en se frappant lui-même, en se heurtant au constat de sa totale impuissance face à ce qui est arrivé — à la manière de ces pleureuses qui se butent à la pierre irréductible de la fatalité.

Donc la question de savoir si l'on montre trop de cadavres ou juste assez, s'il faut en montrer un peu ou pas du tout, n'est pas la question fondamentale, celle qui importe. Ce qui importe, c'est le rempart, l'écran ou la ligne qui sépare et lie tout à la fois l'observateur et le cadavre regardé. C'est la frontière, le pont qui compte, et non

la quantité de cadavres empilés au delà de cette frontière. Les œuvres, les images, les discours dont le propos peut être entendu précisément comme un questionnement de cette frontière sont les seuls incontournables d'un débat centré sur la représentation de la mort. Le reste ne concerne pas notre rapport aux morts, mais bien cette logique devenue folle, appelée «le droit du public à n'importe quoi». Que l'on profite de cette «liberté» pour étaler du cadavre, cela entre dans le domaine pauvre de la bêtise.

Or, faut-il le répéter, c'est à partir de la ligne ténue entre la mort et l'observateur que peut être pensée la complexité de l'événement. Le nombre, l'étalement, l'empilement des cadavres n'interfèrent qu'à la condition qu'ils fassent saillir de quelque manière cette ligne, qu'ils la rendent brillante, douloureuse, indubitablement manifeste. Il me semble alors qu'à partir du moment où le rempart dont on vient de parler, où l'habitude censée nous protéger, où la distance appelée «fiction», où l'écran, où le mur — peu importe le terme — nous FRAPPE, se met à briller d'un éclat aveuglant, nous fait mal et nous blesse, à partir de cet instant, donc, quelque chose d'extrêmement confondant se produit. Quelque chose d'important et qui vient définir l'image de la mort, c'est-à-dire la relation entre l'œil et la mort. Le regard est alors comme englouti, fasciné, pris par ce qui devait le garder à distance. Il se trouve avalé en quelque sorte par cette distance qui le sépare de la mort. La ligne, bien que ténue, ouvre sous le sol comme un abîme. Le mur sur lequel on se bute s'avère une crevasse en trompe-l'œil. La distance entre le cadavre que je regarde et mon œil me frappe soudainement comme une proximité. Que se passe-t-il donc alors? De quelle nature est cet événement?

La spéculation qu'engendre la représentation de la mort (ou l'image de la mort) est essentiellement tautologique. Puisque nous ne saurons jamais rien de ce qu'est l'expérience de la mort, puisque l'expérience de la mort échappe à notre connaissance, puisque la mort est — pour reprendre Lévinas — «la suppression de l'expérience que je pourrais en avoir¹», comment pourrais-je envisager la mort sans recours à l'imagination? La mort n'est-elle pas, au regard du vivant, le comble même de la représentation? Ce que nous appelons ici «l'image de la mort» ne vient pas remettre en question «les limites de la fiction», mais rappelle plutôt que la fiction est fondée sur la limite (un rempart, un écran, une distance, un creux comme un mur élevé). Pour les vivants que nous sommes, saisir la mort, c'est toucher à cette part d'irréel à laquelle, pour survivre, il nous faut renoncer. Regarder l'événement-mort se fixer dans un corps appelé cadavre, c'est toucher à cette part d'irréel à laquelle, pour survivre, il nous faut renoncer. Se confronter au cadavre, c'est se maintenir sur cette limite.

Trois objections pourraient s'élever devant cette relation postulée ici entre la fiction et la mort. Premièrement, l'affirmation — que je fais mienne — selon laquelle

la connaissance que nous avons de la mort repose sur l'imagination, voire sur la fiction, peut paraître choquante puisqu'elle semble nier la réalité même de la mort, et en cela, son extrême gravité. Deuxièmement, on objectera que l'image de la mort convoque l'idée de son irréprésentabilité et non celle de sa représentation. Sur quelle base en effet représenter ce qui ne peut se présenter à l'expérience? finalement, on dira qu'une différence essentielle est à faire entre sa propre mort et la mort regardée, le cadavre exhibé étant toujours le cadavre d'un autre.

Pour déjouer ces objections, il faut saisir dans la notion de fiction la richesse de ses résonances. En elle viennent coïncider tant l'irréel que l'imagination, tant la représentation que le sens du possible. La relation entre cette notion de fiction et la mort est, comme je l'ai mentionné tout à l'heure, infiniment complexe. Néanmoins, elle se laisse appréhender à condition de revisiter les antinomies habituelles (réel/fiction; représentable/irreprésentable; vivant/mort; soi/autre, etc.) — les revisiter pour en comprendre chacun des termes, non plus dans une relation d'opposition, mais dans cet effet de miroir produit par l'événement appelé mort quand il se fixe dans un corps vu.

Pourquoi ce refus de l'antinomie? Pourquoi défaire ces oppositions? La réponse se trouve au cœur même de la connaissance intime de la mort. Notre peur de la mort ou notre désir, la seule connaissance de la mort que nous ayons, comme on vient de l'objecter plus haut, dépend entièrement de la connaissance de la mort de l'autre. Le cadavre est en cette matière notre seule mesure. Or ce cadavre est à la fois de trop et trop peu. Il est de trop, donc on l'enterre, on le brûle, on l'entoure de précautions ou on le nie; il est trop peu parce qu'il ne dit rien, ne partage rien, révèle non pas sa propre ignorance mais l'ignorance de celui qui le regarde consumer lentement son secret. Le fantasme du mort qui parle, celui donc de la nécromancie, est sur ce point éloquent : le mort qui apparaît aux vivants pour leur annoncer leur avenir correspond à ce fantasme du cadavre libéré de ses chairs, du cadavre transmué en voix et dont la parole est le savoir. Le mort possède tous les secrets, connaît le destin d'un inconnu, connaît la fin de chacun, parce qu'il est lui-même le secret, l'inconnu, sa propre fin. Ce n'est pas pour rien que le savoir du mort venu s'adresser aux vivants apparaît comme le savoir des savoirs. Le mort connaît l'avenir précisément parce que le temps s'est arrêté pour lui. Le temps a cessé. Le temps a trouvé, dans l'événement de la mort, sa fin. Or celui qui détient le secret de la fin a la connaissance.

Voyez maintenant comment les antinomies ne tiennent plus : si le spectre est celui qui peut venir vous annoncer l'heure de votre mort, vous raconter votre existence depuis la fin et non depuis le début, vous êtes, en tant que vivant devant un cadavre étendu sur une table, celui qui voit ce que le mort, lui, ne verra jamais. Toute mort reconnue par un autre, donc toute connaissance de la mort, est un viol : un

saisissement sans merci de l'autre en ce qu'il a de plus intime, de plus *à soi*. Il semble toujours que je n'aie pas le droit de regarder un cadavre. Je n'ai pas le droit de savoir, parce que ce savoir est fondé sur l'insupportable vulnérabilité de celui qui ne sait pas et que cela concerne. Pourtant, cet interdit ne peut pas tenir; je ne peux pas m'empêcher de regarder; je ne peux pas me retenir face à la seule image que j'aie de ma propre fin, car toute mort concerne la mienne. Ainsi, la vue du cadavre est à la fois viol scandaleux et étreinte sincère. Elle est pour elle-même sa propre loi.

Je ne vois pas comment on pourrait définir cette rencontre avec le cadavre autrement : une violence par laquelle soi-même et l'autre sont entraînés à se déchirer l'un l'autre, et se déchirant, se trouvent paradoxalement à partager quelque chose. L'identité a du mal à tenir en de pareilles circonstances. Le cadavre est toujours d'abord une image de la mort, une image de la sienne et de la mienne possible. Après tout, je ne sais pas comment je vais mourir et chaque cadavre ouvre la possibilité du mien.

L'image de la mort est un scandale, les photographies de Serrano font scandale, le cadavre fait scandale. Mais ces scandales s'expliquent fondamentalement (autrement qu'en des irritations de surface) en ce que la mort est scandaleuse, et non parce que la représentation en elle-même viole un interdit.

À ce compte, il faut se demander si toute fiction n'est pas en quelque manière fondée sur la mort. Ne doit-on pas alors admettre que toute représentation, au lieu de trivialisier l'irreprésentable, se fonde sur l'irreprésentable et s'y fixe, non comme un moyen de surmonter l'irreprésentabilité, mais comme le caractère proprement humain de l'irreprésentable? Regarder la photographie d'un cadavre en dit plus long sur cette relation privilégiée entre la fiction et la mort que sur l'opposition primaire entre le vivant et le mort. Quel que soit le type de moralité à laquelle on puisse référer ici, avant de se demander s'il faut montrer ou ne pas montrer du cadavre, représenter ou ne pas représenter la mort, il faut admettre que, inéluctablement, nous faisons face à la mort, et qu'en ce brutal tête-à-tête, ce n'est pas à nous que revient le privilège de choisir.

On aura deviné combien la définition que je donne ici de la fiction est éloignée de celle qui l'oppose très souvent au réel. En disant par exemple que la mort violente d'un ami m'apparaît irréaliste, je n'abandonne pas pour autant mes convictions à l'égard de la réalité. Je ne cède en rien ma volonté de reconnaître le réel, pas davantage que je ne perds ma faculté de différencier le faux du vrai. Je ne deviens pas folle. J'éprouve simplement davantage la brutalité du réel, la force événementielle du réel qui seule peut élire, parmi l'infinité des possibles, de l'irréversible. J'éprouve cela à travers la difficulté que m'impose la perte de cet ami, l'instant de cette perte; je l'éprouve comme une surprise distendue, comme quelque chose d'irréel qui me surprend, donc qui me dépossède, qui me frappe et semble durer cependant à jamais.

Cette forte impression d'irréel ne s'oppose pas ici à la dure réalité du cadavre. L'idéalité de la mort ne s'oppose pas à la concrétude, à la matérialité de la terre au sein de laquelle retourne, même pulvérisé, le corps de mon ami. Et cette certitude de sa mort, le temps qui s'écoulera sur cette mort, n'abolira jamais le possible, n'abolira jamais cette humanité qui est la mienne et qui me poussera cent fois, mille fois, inlassablement à imaginer ce qui est arrivé — ce qui lui est arrivé. Le réel et la fiction ne s'opposent pas, mais sont tirés l'un de l'autre, de même qu'ils s'attirent l'un l'autre.

La mort, explique Lévinas à la suite de Heidegger, est une «possibilité absolument certaine, la possibilité qui rend possible toute possibilité». Voilà pourquoi je soutiens qu'elle fonde la fiction, pour autant que l'on inscrive la fiction dans les paramètres du possible et non dans le domaine de l'illusion. Et plus le réel s'établit comme valeur et comme moralité au détriment, par exemple, d'une cosmogonie où s'harmoniseraient l'humain et le divin, plus l'imagination de la mort a à se déployer.

Dans *L'Échange symbolique et la Mort*, Jean Baudrillard observe, dans la culture occidentale moderne, les modalités d'une économie de la mort : «Briser l'union des morts, désintégrer la vie de la mort, et frapper la mort et les morts d'interdit, c'est là le tout premier point d'émergence du contrôle social», écrit-il, parlant de la ségrégation toute physique des morts². Cette séparation, cette frontière, il la décrit comme une «barre» que tiendrait le pouvoir. Le prix payé pour la «réalité» de notre vie, «pour la vivre comme valeur positive», serait «le phantasme continu de la mort... Pour nous, vivants ainsi définis, la mort est notre imaginaire³.» Je ne soulèverai pas l'argument idéologique qui sous-tend la thèse de Baudrillard, simplement parce que cet énoncé de la mort comme imaginaire me semble déborder le cadre de l'économie occidentale du travail. Bien que l'exclusion des morts ait son histoire, je voudrais insister davantage sur cette idée de la frontière qui serait à la fois la fiction et la mort, à la fois rencontre de soi avec l'autre et séparation.

Lorsque j'étais enfant, mes sœurs et moi connaissions un jeu très simple dont nous tirions autant d'effroi que d'amusement. Ce jeu s'appelait : «toucher à un cadavre». Il s'agissait d'appuyer un index contre l'index d'une autre personne, de sorte qu'un doigt épouse parfaitement l'autre. Puis, avec lenteur et circonspection, il fallait caresser, avec le pouce et l'index de l'autre main, les deux doigts soudés l'un à l'autre. Au toucher de cet épiderme étrange devait correspondre la sensation de caresser la peau d'un cadavre. L'impression de deux épidermes distincts l'un de l'autre, et pourtant liés l'un à l'autre, produisait un effet de rencontre et de séparation, un mélange d'étrangeté et de proximité, de sensibilité et de froideur.

Imaginons maintenant que l'œil qui regarde le cadavre le regarde précisément avec ce même effet paradoxal de proximité et d'étrangeté. Imaginons que le regard agisse ici exactement comme le toucher dans l'expérience de mon enfance.

«Nous comprenons l'inquiétant, écrivait Heidegger, comme ce qui nous rejette hors de la quiétude, c'est-à-dire hors de l'intime, de l'habituel, du familier⁴.» Dans ce rejet d'un chez-soi et dans cette errance à laquelle il condamne, on reconnaîtra le lot du mort — le mort étant celui qui ne reviendra jamais. Sans doute est-il nécessaire de convoquer un récit que je considérerai comme un des récits fondateurs de la fiction, à savoir *L'Odyssee* d'Homère. Nous savons tous que *L'Odyssee* raconte l'histoire d'un homme qui a perdu le chemin de sa maison et qui erre d'une terre à l'autre, croyant chaque fois retrouver le mirage de sa propre terre. On a beaucoup écrit sur cet épisode crucial de la descente d'Ulysse dans l'Hadès — le royaume des morts. Le héros homérique y retrouve ses amis perdus, vestiges de son passé; il y apprend son avenir en parlant au devin Tirésias et y revoit sa mère éplorée. En très peu de temps, Ulysse, non seulement revit son existence par le biais de ceux qu'il a connus, mais il aperçoit même le dénouement de son aventure dans la mesure où il peut enfin concevoir cette aventure comme un tout. Cette connaissance rend davantage fragile la frontière à laquelle Ulysse se maintient — soit le bord de l'Hadès. La tentation est forte pour lui d'aller rejoindre ceux qu'il aime. Le premier dialogue, entre Ulysse et Elpénor, s'avère particulièrement révélateur. Elpénor est ce compagnon mort la veille en tombant du toit de la maison de Circé pour avoir trop bu. Il implore son ami Ulysse de penser à lui, de ne pas le laisser derrière lui sans pleurs et sans sépulture. L'émotion gagne Ulysse qui refuse d'oublier son ami. Bien sûr, Elpénor avertit Ulysse du fait que les dieux pourraient lui garder rancœur s'il ne laissait aucune sépulture. Mais l'émotion qui unit Ulysse à son compagnon est déjà une conscience de la solitude et de l'oubli, une conscience où est engagée d'abord et avant tout une moralité humaine. Aucun interdit n'empêche Ulysse de rejoindre son compagnon — mais quelque chose se dresse entre les deux : la distance du lointain et la proximité de la mémoire, un mur et un pont qui ne font plus qu'une ligne. Cette ligne n'a pas force de loi; elle s'avère plus dure encore qu'une loi, plus infranchissable que le plus solide des interdits, car elle est forgée à même son propre impossible, à la mesure des liens entre les êtres humains.

Si je conçois cet épisode comme un des récits fondateurs de la fiction, c'est parce que, d'une part, s'y dévoile la conscience d'un monde fissuré — la fissure étant cette séparation entre Ulysse et son compagnon, soit l'évocation de la possibilité d'un oubli, d'un outrage — et, d'autre part, s'y engage un effort humain pour réconcilier les parts écroulées de ce monde. Nous trouvons là le passage par lequel le mythe conduit à un monde fictionnel. Ce qui rejette hors de la quiétude, hors du familier, est aussi ici une terrible proximité, un terrible partage du même sort qui, à court ou à long terme, frappe les humains.

Dans une nouvelle de l'écrivain yougoslave Miroslav Krleža, le héros se remémore une nuit passée à bord d'un train durant la Première Guerre mondiale.

Ce héros-narrateur avait dû veiller un compagnon de route, un jeune soldat inconnu, grièvement blessé. Pour le distraire, il s'était mis en peine de lui raconter son enfance, mais le jeune soldat était mort dans ses bras : «... il est parti avec les images de mon enfance que j'avais évoquées pour lui quelques instants auparavant, sans soupçonner que je me confessais à un moribond; et la mort de ce jeune homme inconnu était en réalité celle de mon enfance, car je doute que ces images revivent jamais la vie intense qu'elles vécurent la nuit où je veillais les derniers moments d'un garçon inconnu, sentant ma voix s'enfoncer, par le pavillon de cette oreille suppurante, jusqu'à des espaces qui ne sont sans doute pas plus mystérieux que la plus quotidienne de nos réalités, mais qui nous restent aussi inconnus⁵.»

Savoir que mon ami est mort ne me dit pas ce qui lui est arrivé. Pourtant je suis sûre de ce qui lui est arrivé (je suis sûre de ne pas savoir quelque chose).

Plusieurs questions peuvent encore être posées auxquelles je ne crois pas avoir répondu, même en écartant les trois objections, c'est-à-dire même en désamorçant les antinomies fiction/réel, soi/autre, représentable/irreprésentable.

En quoi le «cadavre» est-il convoqué ici plutôt qu'autre chose, plutôt justement que le récit ou le nom du mort? Pourquoi donc l'image du cadavre? Pourquoi l'histoire d'Ulysse et d'Elpénor ne provoque-t-elle pas l'abjection que je peux ressentir devant la photographie d'un cadavre?

Julia Kristeva écrit à propos du *Christ mort* de Holbein : «Lorsque le lugubre frôle le quelconque, le signe le plus troublant est le signe le plus ordinaire⁶.» Je dirais, pour la paraphraser, que plus la mort nous est présentée dans la facture de la réalité brute, plus la frontière de sa fictionalité nous frappe. La mort est un événement — qui se prépare, s'attend, se lit, se sent venir, dont les préliminaires peuvent être longs, douloureux, cruels, constants. Quoi qu'il en soit, la vie achoppe toujours à un instant quelconque — un instant qui pourrait être un autre mais qui néanmoins se voit désigné comme l'instant de la mort, le moment où cela bascule. C'est sur cet instant que repose la certitude de la mort. C'est sur lui que repose également l'incertitude de la mort. Que s'est-il passé? Qu'est-ce qu'il a vécu quand c'est arrivé? sont des questions importantes parce qu'il s'agit bel et bien d'un événement; mais ce sont aussi des questions sans réponse. La seule chose que je puisse connaître sur cet événement, c'est ma propre posture devant cette mort qui n'est pas la mienne. Et cette posture, ce point d'observation, me renvoie à moi-même, à mon imagination, aux images comme aux histoires que je répéterai aussi longtemps que durera mon existence. L'existence de cet ami décédé apparaît pour la première fois comme un tout auquel il manque soudainement l'essentiel.

La photographie du cadavre est en ceci troublante qu'elle désigne très nettement à l'observateur le point depuis lequel, impuissant, il est confronté au cadavre. Dans sa

rigidité et son immobilité, le cadavre renvoie déjà celui qui le regarde à sa propre impuissance et à son imagination. Le cliché photographique épouse en cela parfaitement l'instant de la mort et lui confère son statut d'éternité. La photographie du cadavre révèle donc beaucoup sur le caractère événementiel de la mort, sur la temporalité du cadavre, sur la lenteur invisible de la décomposition matérielle et sur la vitesse lumineuse, insaisissable de l'événement qu'est la mort quand il se fixe sur un corps.

La seule question éthique valable ici me semble toucher au corps, et plus particulièrement à la relation entre un corps et le récit d'une vie. Voir un cadavre, c'est posséder la clef d'une existence. Cette clef ouvre toujours trop tard. La question qui se pose est celle de savoir qui a le droit de posséder cette clef. Mais de la même manière qu'Ulysse est au bord de l'Hadès sans qu'Elpénor en soit prévenu, cette intrusion force à penser qu'il y a de ces violations qui sont épreuve de la déchirure et expérience reconstituée des retrouvailles, écartèlement de la conscience et émotion partagée.

Toute cette recherche élaborée ici sur la base de la question «que s'est-il passé?» peut être considérée comme la tentative de prendre en compte la temporalité du cadavre. Si, comme on le sait, la mort est hors du temps, déflagration venue rompre le temps, y échappant, la temporalité du cadavre ne coïncide pas avec le temps du mort. La temporalité du cadavre n'est la temporalité de personne — c'est la temporalité d'un corps abandonné à la vie, à la décomposition, au temps, justement. Reste-t-il quelque chose dans ce corps qui témoigne encore de l'instant de la pulvérisation de l'existence? Quelque chose qui témoigne de cette limite? Cette limite est à la fois tout ce qui me manque devant la mort de mon ami, et tout ce qui me reste : cette limite, je l'appelle «fiction» qui se met à saillir, à briller, à faire mal; je la désigne comme le rempart qui me protège et l'abîme de fascination dans lequel je m'engouffre.

1. Voir *La Mort et le Temps*, Paris, L'Herne, 1991.

2. *L'Échange symbolique et la Mort*, Paris, Seuil, 1976, p. 200.

3. *Idem*, p. 206.

4. Martin Heidegger, *Introduction à la métaphysique*, traduction de Gilbert Kahn, Paris, Gallimard, 1967, p. 157.

5. Miroslav Krleža, «Le Cricri sous la cascade», in *Enterrement à Tbérsienbourg*, Paris, Minuit, p. 253.

6. J. Kristeva, *Soleil noir. Dépression et Mélancolie*, Paris, NRF, Gallimard, 1987.

LA MORT N'EST PAS SUBITE

CHARLES GRIVEL

Directeur du Département de langues et littératures romanes et responsable du groupe de recherche interdisciplinaire «Identité régionale» de l'Université de Mannheim en Allemagne, Charles Grivel est l'auteur de *Précipité d'une fouille* (Paris, Antigore, 1991) et de *Fantastique-fiction* (Paris, PUF, 1992). Il s'intéresse à l'expérience fantastique avec ce qu'elle comporte de fascination et d'épouvante. Il a donné, en janvier 1995, un séminaire à l'Université de Montréal intitulé *Le modèle photographique*, qui «insistera sur la représentation de la douleur, de la mort et du mort» dans la photographie.

Head of the Department of Romance Languages and Literature at the University of Mannheim, Germany, where he is also responsible for the "Regional Identity" interdisciplinary research group, Charles Grivel is the author of *Précipité d'une fouille* (Paris, Antigore, 1991) and *Fantastique-fiction* (Paris, PUF, 1992). He is interested in the fantastic, with its components of fascination and terror. In January 1995, he gave a seminar at the Université de Montréal entitled *Le modèle photographique*, which "emphasized the representation of pain, death and the corpse" in photography.

1.

Je vais parler des images. Du désir d'images. De la mise en image. De ces images dont nous sommes portés à croire qu'elles sont plus vraies, moins tremblées que d'autres, des images de mort. On peut dire qu'il s'agit d'images-photos, bien qu'elles paraissent — pour le cas dont je veux m'occuper — dans des livres, par texte interposé, et dans la tête. Je vais parler du fait qu'elles proviennent, et de cela qu'elles imposent à la vue. De l'idée qu'elles nous transmettent que nous y pouvons contempler... disons, le point profond du texte, son foyer, son lieu de résistance. Je crois à cela : le texte vise à désigner son origine. Je le vois élaborer en creux sa... figure. Que ça paraît, puis disparaît. Est depuis toujours *en voie de disparition*. Dans les ouvrages que nous allons lire, ce X, ce réel est un corps, ou une tête, une tête sans corps, posée sur l'oreiller.

Ou encore : je vais parler de ce qu'elles présentent, ces images, de leur objet et du fait aussi qu'elles en offrent un curieux substitut, un double, un «autre», à plat, lui plutôt que lui, que nous voyons.

Mais que voyons-nous à l'œuvre dans l'image? L'objet qu'elle manifeste et avec lequel elle coïncide — si vraiment elle peut être dite sa reproduction — n'est-il pas particulièrement... *étanche* et, du fait même de l'évidence, en quoi, grâce à elle, sur le papier, il consiste?

Je choisis ici de prendre un biais; ce sera un biais littéraire : la littérature est un mécanisme de révélation dans les mots; les mots, en littérature, ont la fonction d'une glace — du moins dans l'œuvre dont je vais parler : ils recueillent un reflet, un reflet non visible, mais *lisible*; c'est une sorte, comme on verra, d'avantage.

2.

Photographie et mort ont toujours eu vie mêlée. Par nécessité technique, par préférence thématique, mais en vue d'une autre obligation encore, comme je vais l'expliquer.

Les premières photographies — ou plutôt «héliographies» — obtenues par Niepce sur la plaque d'étain recouverte de bitume de Judée¹, datant de 1826-1827, représentent le monde extérieur vu de la fenêtre de la chambre de l'opérateur : ce paysage sombre et flou est parfaitement mortuaire. Mortuaire aussi la «nature morte» que celui-ci composa «à l'intérieur», sur le même protocole : une table, une assiette, les services, un verre. Toujours dans la même ombre. Et en vertu de la même et frappante immobilité. Mortuaires aussi les premiers tirages papier contemporains de

Talbot : son homme endormi dans un fauteuil, les fleurs séchées, les ruines de l'abbaye, l'heure arrêtée frappée à l'horloge... Mortuaire encore le noyé de Bayard, les fossiles de Daguerre, les antiques d'Hubert. Et ainsi de suite.

Il y a une appétence directe de la photographie à la mort. En raison de l'immobilité qu'il fallait obtenir de la chose à photographier. En raison de la fixité qui était recommandée, même, aux personnes. En raison du temps de «pause» à observer, de cette instantanéité convulsive des traits, de cette stupéfaction que l'attitude à prendre arrachait au sujet, de cet ébahissement, visible, devant ce qui allait «sortir» de l'appareil pour le «prendre». Etc.

(Je fais remarquer que le temps de pose, long ou bref, ne fait rien à l'affaire : un homme photographié est un homme immobile. *Il est tenu par ce qu'il envisage*, tendu qu'il est à l'écoute du signe qui marquera qu'il est entré dans l'appareil.)

Tout ceci est connu et a été maintes fois remarqué. Barthes, il n'y a pas si longtemps, a clos le cycle en faisant, dans sa *Chambre claire*, de la mort, le sujet même de la photographie. Une photographie exécute, en quelque sorte, celui qu'elle cible, et le renvoie au redoutable et crépusculaire «ça a été» du royaume des ombres. La photographie — selon Barthes — n'est pas un art de la présence, mais au contraire un art de la mémoire : il n'y a(urait) à regarder que ce que nous ne voyons plus, et nous regardons sur le cliché nécessairement des morts.

Ceci est indéniable et pourtant insuffisant. Il se pourrait que l'appareil-photo, convenablement orienté, et que les images qu'il permet d'exécuter, adéquatement traitées, permettent d'en voir plus — plus sur la substance promise à la mort, plus sur le désir de la mort qui anime celui qui est le maître du mécanisme, plus sur son œil, plus sur son être. Plus enfin sur ce mort qu'il a décidé de rappeler à soi. Et plus aussi sur l'appareil. La photographie de Serrano — qui est l'occasion de notre rencontre — possède-t-elle ce pouvoir et ce savoir, ouvre-t-elle à la vue, est-elle capable (si oui comment) de retourner le regard sur lui-même et engage-t-elle, en somme, sa propre réflexion? C'est ce qu'il reste à démontrer. (Je dis «démontrer» mais cela semble acquis, par exemple, pour Daniel Arasse, l'auteur du catalogue de l'exposition, et aussi acquis pour les participants au colloque sur «le Sommeil de la surface» qui l'accompagna, l'an passé, en France.)

On me permettra d'être intimidé — ou prudent? — et de détourner un instant le regard. Je vais passer comme je l'ai annoncé par un autre chemin. J'interrogerai la représentation du mort dans un cas singulier de littérature — mais je crois cette singularité particulièrement exemplaire! — et dirigerai de là mon regard sur les fantômes que l'image photographique appelle — sur l'identifiable, sur l'inidentifiable, sur la ressemblance nécessaire et impossible, à deux, du cliché à moi-même, de moi-même à mon dernier souffle et à mon spectre. Il pourrait se faire que de lire à voir

le chemin est moins grand qu'il ne paraît — et que ce que nous avons à regarder doive être ôté préalablement de la vue pour être contemplé.

3.

Soit les deux frères Goncourt, Jules et Edmond, grands amateurs, observateurs et collectionneurs d'images. L'œuvre de ces deux phares du réalisme, *Le Journal*, d'abord, mais les romans aussi, le rapport qu'ils marquent à la peinture et à la photographie, à l'empreinte et à la vision. Étant donné que ce dernier rapport existe, même s'il n'a guère été perçu ni revendiqué jusqu'ici, et étant donné qu'il est «biscornu» — comme dit l'aîné des deux auteurs. «Biscornu» : «qui possède deux cornes sur sa tête» et «dont on ne comprend pas la nature complexe et ramifiée».

Première pierre

Première pierre de la mosaïque que je construis (ou du labyrinthe où j'introduis).

(Je construis pièce à pièce, j'expliquerai plus tard, du reste, c'est le dessein, non sa finalité, qui m'intéresse. Je lis comme on enquête, au début figure un mystère, quelque chose est posé qui échappe à la compréhension, quelque chose oblige à remonter plus avant dans l'histoire...)

Voici l'énigme proposée par les frères. Je suis tombé dessus comme un badaud, le long de son chemin, sur un cadavre :

Vendredi 14 novembre

Cette nuit, un rêve biscornu — j'ai relevé le mot — et inexplicable. Je me promenais dans la forêt de Sénart avec M^{me} Daudet. Nous tombions sur une maisonnette en ruine, entourée d'un jardin comme abandonné et rendu à la nature. Il y avait cependant des bruits de piano dans la maison, hermétiquement fermée et dont le propriétaire semblait absent. Et je reconnaissais la maison de Nadar, près de laquelle, il y a une dizaine d'années, nous étions passés dans une promenade aux environs de Champrosay avec le ménage Daudet. La porte s'ouvrait, je ne sais comment, et nous nous trouvions tout à coup au milieu d'un monde de littérateurs et d'artistes. Et tous étaient des gens que j'avais déjà rencontrés, je ne savais où, et dont je ne pouvais retrouver le nom. Et pendant que je les saluais avec la gêne que l'on éprouve près des gens qu'on reconnaît, mais dont le nom vous échappe, j'entendais Daudet qui faisait une terrible scène à Child à propos d'un article dans un journal de New York qui l'avait empêché de vendre une traduction de SAPHO en Amérique. Puis c'étaient des musiques et des lectures qui n'en finissaient pas, au bout de quoi Nadar — l'air plus blagueur et plus raillard que jamais, et son grain de beauté à pattes de faucheur² se démenant plus diaboliquement que jamais sur sa figure —, Nadar me faisait coucher avec lui et sa maîtresse et exécutait devant moi une série de poses arétines, que je venais de parcourir la veille dans un album japonais que m'avait donné Bonnetain³.

Cette scène de salon finit au lit; au lit avec Nadar, Nadar le portraitiste légendaire, Nadar qui le premier donna — dans le milieu intellectuel parisien, du moins — à la photographie ses lettres de noblesse. *Rapport au lit, rapport au sexe, rapport à la photographie*, qu'est-ce qui a donc poussé Edmond — un homme d'âge fort mûr à l'époque où nous voici parvenus — à aller se fourrer là?

Deuxième pierre : la mort du frère

Je suis allé voir là, parce que les plus minces histoires de la littérature affirment que la disparition de Jules est le drame qui marque radicalement la carrière d'Edmond, le survivant, son frère.

Jules meurt le 20 juin 1870. Il meurt dans son lit. On diagnostique un ramollissement cérébral doublé d'une complication pulmonaire. Il a perdu la mémoire. La paralysie générale menaçait. Il avait 39 ans. C'était le plus jeune — de huit ans — des deux frères. C'était lui aussi qui tenait la plume dans le *Journal* (jusqu'au 19 janvier 1870). Ensuite, c'est Edmond qui parle — il va falloir en tenir compte — au nom de lui-même et au nom du bien-aimé disparu.

Je lis d'abord les notations qui accompagnent cette mort, entre le moment où Edmond doit prendre la plume et celui où son frère s'éteint⁴ : Edmond relève (dans le *Journal* qu'il reconstitue pour janvier ou février 1870) une phrase de Jules à propos de la mort de Gavarni, le dessinateur et ami, sur lequel les deux frères écrivirent un livre — c'est le dernier ouvrage commun auquel Jules put encore collaborer (un «essai», au lieu de la publication pure et simple des «mémoires» pour lesquels la veuve de l'artiste les avait contactés — ces mémoires, rien à en faire, disent-ils, trop banals et trop exclusivement pleins de la chasse à la femme!). Ce livre est donc le substitut de celui que son auteur ne put écrire : ainsi Gavarni prophétise Jules! La phrase est la suivante : «Il dort à côté de nous dans un cimetière d'Auteuil.» Ce livre est un témoin et la phrase citée annonciatrice, dit Edmond. D'autant plus annonciatrice que tirée par Edmond du dernier chapitre du livre composé, dit-il, pendant une nuit d'insomnie par Jules lui-même : ce dernier chapitre est bien sûr consacré à *l'agonie de Gavarni*. Or, en 1888 (soit 18 ans plus tard!), Edmond écrit en note afin de se justifier par avance (!) de donner l'impression d'avoir manqué de discrétion dans le récit qu'il fait, lui, de l'agonie de son frère, ceci : «Mais renfonçant toute sensibilité, j'ai pensé qu'il était utile pour l'histoire des lettres, de donner l'étude féroce de l'agonie et de la mort d'un mourant de la littérature et de l'injustice de la critique⁵.» Edmond détourne ainsi notre regard de cette mort sur ses possibles causes — «littéraires», dit-il (le manque de succès, qui est le thème de bien des romans, particulièrement de *Manette Salomon* et de *Charles Demailly*, sur lesquels je vais revenir). Bien plus encore,

dans l'évitement de ce regard sur le mort qu'il a voulu porter pourtant, il ajoute qu'il s'est lui-même regardé mourir à l'occasion d'une fluxion de poitrine, en décembre 1874. *Double et triple récit substitutif donc : Gavarni par Jules, Jules par Edmond, Edmond par... Edmond!* Malheureusement, le récit compensateur de cette mort compensatrice et délivrante (précise Edmond!) manque dans l'édition intégrale du *Journal* à disposition⁶ : le jury appréciera. Edmond reconstruit le progrès de la maladie, ses phases et le processus de dégradation qu'il constate au fur et à mesure chez son frère. Par exemple, daté de «vers le 30 avril», il écrit : «Ce qui me fait désespérer, ce n'est ni l'affaïssement de l'intelligence ni la perte de la mémoire ni tout enfin; mais j'ai peur et peur seulement de ce quelque chose d'indéfinissable et *d'un autre être, qui se glisse en lui*⁷.» On a bien entendu : c'est d'un processus de substitution qu'il s'agit. Et c'est à celui-ci que l'effroi s'attache. Ni la mort ni le mort ne sont donc, eux, vraiment problématiques. Description du mourant — nous en apprécierons la disposition photographique : «Sur le blanc de l'oreiller, sa pauvre tête est renversée, avec l'ombre portée de son profil amaigri et de sa longue moustache, projetée par les lueurs d'une bougie mourante luttant avec le jour⁸.» Cette mort a lieu, remarquons-le, à l'intérieur d'un cadre; en noir et blanc, le contraste est fort; ce dispositif prépare sa vision, son apparition, sa réapparition; en quelque sorte, son photographisme, sa nature mécanique, mais sa nature esthétique; son horreur et sa beauté; son transfert — de moi en lui — de frère à frère.

Même ligne dans une notation du 12 juin : «L'expression de son visage, sous sa couleur dorée et enfumée, prend, avec les minutes de plus en plus l'expression d'une tête du Vinci; et dans les traits de sa figure, je retrouve le mystère des yeux et l'énigme de la bouche de ce jeune homme, qu'il [Jules donc] a placé dans je ne sais quel vieux et noir tableau d'un musée d'Italie⁹.» *Premier transfert* : le visage de Jules a lieu dans le tableau; *second transfert* : le visage du tableau a lieu dans le visage de Jules. Le visage «italien» peint et noir est le *visage prémonitoire* de Jules. Jules — peintre contrarié dans sa vocation par son frère Edmond, je le rappelle — avait projeté (par écrit? sur une esquisse?) son propre visage dans un portrait interdit.

Il s'était peint mort.

Il s'était peint ne pas pouvoir se peindre mort.

La question de la représentation de la mort est bien la question que se pose le mort à lui-même; ce questionnement — sous le questionnement implacable du frère aîné — implique celui des moyens qu'il a à disposition pour ce faire. Et ce questionnement est impropre — sous le regard du frère toujours — à être formulé.

J'insiste : la littérature est le moyen d'expression, choisi par Edmond, pour convenir à son frère; le frère meurt — rétrospectivement, aux yeux d'Edmond — de (je cite!) «s'être arraché la cervelle¹⁰! *Mourant, il retourne à lui-même — au moi de la*

peinture — ici à Vinci — à *l'image première*. La mort le renforce dans son être — là où le frère aîné ne devrait pas pouvoir le rattraper. La mort de Jules, en somme, aliène Edmond. Celui-ci affirme, du reste, que cette mort est à moitié la sienne¹¹. Écrire sera pour celui-ci : *transsubstantifier le mourant* (Jules) et *transmuer le vivant* (lui-même) en *celui-ci*. C'est-à-dire *prendre la place du mort*. La mort n'est donc pas une mince affaire — et le cadavre ne pourrit jamais vraiment.

Troisième pierre : le dédoublement de l'être

Jules est malade (il a toujours été du reste le malade des deux), Edmond est à l'affût : voir surgir le mort l'occupe. La mort dédouble la personne qu'il observe à ses yeux. La personne du fond — qui est la vraie — remonte; angoisse délicate de voir s'effacer la croûte supérieure et advenir peu à peu, sous les coups de la maladie, *celui de dessous*.

Notation du 21 juin (1870), un souvenir ancien déjà remonte : «En chemin de fer, c'était la première fois que nous allions à Vichy. Il souffrait, ce jour-là, du foie et dormait en face de moi, la tête renversée [en position agonique donc]. Une seconde, sur son visage de vivant, j'entrevis son visage de mort. Depuis ce jour, toutes les fois qu'il était souffrant, que l'inquiétude me prenait, cette *vision* (je souligne), je la retrouvais les yeux fermés¹².» Redoutable scrutation, quand le scrutateur en vient à se suffire de l'image intérieure qui chez l'autre procède de lui-même.

Quatrième pierre

Cette mort suppose, impose et contrefait un spectacle. Elle constitue une organisation esthétique. Un tableau. Dans la perspective de toutes les toiles peintes figure la taie d'oreiller blanche où repose la tête de l'agonisant. Dans l'antécédence du spectacle affreux de la tête morte (qui est le point d'aboutissement du corps disparu (déjà) sous les draps) convergent tous les tableaux, toutes les toiles possibles.

La scène de mort est structurante : vous remontez la série tout au fond du passé où vous aboutissez à celle-ci.

Je regarde le *Journal* des Goncourt comme un invraisemblable feuilletage de cette structure (feuilletage ou élaboration) : les deux frères (Jules d'abord, Edmond ensuite, les deux ensemble toujours) n'en finissent pas de se fasciner sur cet appareil funèbre.

Qui possède, pour eux, la plus inquiétante apparence?

L'image mortuaire que nous lisons comprend successivement, dans les descriptions du *Journal* que nous en avons :

un *cadre* (carré, fenêtre, surtout : fenêtre);

un *écran* (blanc, moiré, terni, à fond indistinct, mat, de faible luminosité);

une *marque* lumineuse qui traverse l'écran (le rayon du soleil, un trait blanc, la lune qui parvient);

deux montants verticaux noirs (montants du lit, arbres, encadrement de la fenêtre); l'extinction lente (l'allumage lent) de la figure posée dessus au centre.

Cette figure est photographique — je rappelle que la conjonction de Nadar et du lit existe! mais je n'ai pas fini! — blanche et noire, fascinant par le contraste qu'elle opère, par cela qu'elle permet de faire apparaître le double inconnu : lui et l'autre, comme et quand il meurt :

- *Construction de la figure en disparate sous la plume de Jules* : le contraste, avec des ombres : ils sont légion; le mur quasi photographique, «comme le soleil le peint» : il réapparaît sans fin; un soleil blanc sur la route avec les bois noirs et roux des deux côtés à la fois : on en a maints exemples, etc.

- *Dérive à la mort de la figure sous la plume de Jules* : la maison de Gavarni, les fenêtres ouvrant (lui mort!) «sur le vide», dit le texte : ce n'est pas un hasard; fascination de la «porte japonaise» — fascinante comme l'agonie (les deux remarques se suivent) : le contraste qu'elles opèrent, l'une aussi bien que l'autre, «fait un geste» et signifie d'abord l'ignorance où l'on est de ce qu'elles signifient; coup de jour à travers une fenêtre sur un intérieur paysan avec un bébé sale : la scène est belle et laide, c'est selon : en tout cas le malheur passe, etc.

- *Dérive à la mort de la figure sous la plume d'Edmond* : la figure — ce cadre avec un rien dedans, qui prend, quand on le veut, la forme du visage de celui qu'on a désiré adorer — est horrifiante, obsessionnelle; dérive fantastique de cette figure.

À Avignon, le 2 octobre 1885 : «Et soudain encore un tour de lumière, une fenêtre avec son banc de pierre, s'ouvrant sur une ville de clochers roses dans un ciel mauve — et dans la trouble rêverie de votre esprit entre ces murs, revenant le souvenir du massacre, de la sanguinaire tuerie de Quatre-Vingt-Treize¹³.» 20 avril 1886, à propos de la mort d'un «pochard», qu'on lui rapporte : «Il s'est vu, avec la parfaite connaissance de son état, mourir d'une phtisie due à l'alcoolisme, une agonie qui a duré six semaines, avec l'indifférence pour la mort qui vient à petits pas, l'indifférence d'un homme *regardant sur un mur ensoleillé l'ombre manger lentement la lumière* (je souligne)¹⁴.» Mise en place obsessionnelle du regard divinatoire chez Edmond : avoir vu, huit jours avant la mort subite d'un ami bien portant, sa mort à son visage, dit-il, mais nous savons déjà ce qu'il a voulu, effectivement, regarder : «Dans une longue causerie avec lui sous les marronniers du jardin, à un moment, *un rayon de soleil lui arrivant en pleine figure* (je souligne), il me sembla tout à coup voir un vieillard sous l'apparente jeunesse de sa figure. Je restai frappé de cette vision, qui fut comme un

éclair¹⁵.» Ce que je vois dans ce chassé-croisé? La lente imprégnation de la mort dans l'image. Une figure encercle et fait surgir un visage à la mort; elle permet, cette figure, de lire le visage, elle en est la parution, la détection. *Un regard structuré comme l'acte photographique élucide l'image retenue* et lui découvre ou bien : impose son sens mortuaire.

Et encore : *ce qui arrive à la vue comme une image finit pour advenir en réalité* (si l'on ose encore en appeler, ici, à de la «réalité»!).

Cinquième pierre

La structure photographique de l'image retourne l'image sur celui qui la considère : elle est un phénomène réflexif.

Photographier — ou bien : regarder ainsi qu'on le ferait d'une photographie —, c'est se renvoyer des images (de soi) à soi-même : elle est un phénomène autobiographique. Le flou, le fond, le mat, le spectral, l'obscurité sont propices à ce transfert. Si vous décelez, dans le spectacle de l'autre à l'agonie — et c'est bien de spectacle qu'il s'agit — tous ces traits-là, alors cette agonie vous revient : la passation d'image est en train de s'accomplir comme dans cette notation du *Journal* datant d'avril 1874 et qui propose la description de la mort d'un enfant de la famille :

«Le spectacle de cette mort est horrible. La mère, cette frêle femme, s'est donné pour tâche d'être forte pour elle et pour son mari; et sans une larme, elle veille à tout, elle fait tout, elle touche à tout, avec un corps tout d'une pièce et des gestes automatiques qui font peur. J'étais tout à l'heure dans sa chambre, devant son armoire à glace [voici que pointe l'appareil!]. Je n'oublierai jamais la douce voix artificielle qu'elle a prise, pour me dire de me déranger, et le haut-de-corps désespéré avec lequel, l'armoire ouverte, elle a jeté sur ses bras deux draps — les draps pour ensevelir son cher enfant¹⁶.» L'image du mort, qui va être recouverte dans le lit et disparaître, est *introjectée dans la glace* de l'armoire qui contient le drap et qui se trouve devant l'écrivain : elle revient à Edmond; Edmond capte le mort par image interposée; il s'était acquis le mort vivant, voici qu'il s'en empare mort. Plus rien dans le lit, ni dans l'armoire, tout dans la glace, par contre, *ressemblance à soi-même de son image à lui dans le passage* : parfait transfert, horrible et volontaire.

Sixième pierre

Feuilletage de l'œuvre consacrée — pour une bonne part et sur une longue période — à la compulsion infinie de l'image de la mort qui arrive.

La multiplication de la vision-mère, soit dans le *Journal*, avant et après le décès du premier rédacteur, soit dans les romans, signés des deux frères ou d'Edmond seulement,

est frappante, en effet. Cette image a la particularité d'être, à la fois, un *instantané* (la figure du mort sur le fond de la toile) et un *processus* (la figure du mort arrive et empreint celle du vivant, et cela par l'effet conjugué de la lumière et de l'ombre : le contraste noir et blanc — auquel s'allie celui du flou et de la brume — extrait la figure osseuse du mort de celle du vivant).

L'avidité de voir, et cette avidité-là commande le livre ou, tout aussi bien, la vie.

Compte rendu, par Jules, du démaillotage de la momie, à l'Exposition universelle de 1867 : «Les dernières bandes sont arrachées, la toile est à son bout. Voilà un morceau de chair : il est tout noir et fait un étonnement, tant on s'attendait, sous ce linge de deux mille ans, tout frais, à trouver la vie de la mort et l'éternité conservée du cadavre. Du Camp s'est jeté avec une sorte de frénésie nerveuse au dépouillement du cou et de la tête. Tout à coup, dans le noir du bitume figé au bas du cou, reluit un peu d'or. Il crie : "Un collier!" Et avec un ciseau, dans le pierreux de la chair, il fait sauter une petite plaque en or, avec une inscription écrite au calame, et découpée en forme d'épervier. Puis on fait encore sauter un tout petit Horus et un gros scarabée vert. Mariette, qui s'est jeté sur la petite plaque d'or, dit que c'est une prière pour la réunion de son cœur et de ses entrailles à son corps au jour éternel.

Les pinces, les couteaux enfiévrés descendent sur le corps desséché, qui sonne le bois, dénudent cette poitrine et ce ventre aplatis, déformés, insexuels, sillonnés dans leur noirceur de taches de rouge cuit. Ils dépouillent ces bras collés au corps, ces mains qu'un mouvement ankylosé de pudeur, le mouvement même de la Vénus de Médicis, abaisse sur le pubis avec leurs doigts aux ongles dorés¹⁷.» Où je relève l'indiscrétion — ce qui est peu dire! — vécue par les spectateurs : ce qu'ils contemplent pourtant 1) échappe au regard (la chair manque) et 2) ne devrait pas être vu (le mort est profané). Edmond regardant mourir Jules le débandelette sur le même modèle pour le voir, à la fois, paraître et se dissiper.

Septième pierre :

Il n'y a pas de bonne image, ni de bonne mort.

L'agonie, en termes ordinaires, ferait advenir l'image authentique, l'image réellement identificatrice (en somme, comme il en va dans *Le Horla*); l'agonie, mise en scène de la mort qui arrive, réaliserait une *photographie* du mort; sur la chimie de l'oreiller-papier, par la grâce du rayon-pinceau lumineux (celui du «soleil» ou celui de la «lune»), le visage de la mort serait susceptible de venir se déposer dans la chair (l'empreindre) au moment où la décomposition commence à faire son œuvre.

Or, les agonies, chez Goncourt, infiniment recommencées pourtant, ratent; les morts ont cette indocilité-là. La bonne image franchement spectrale coule, la dérision

(le doute, la gêne) vient perturber la déposition des traits qu'on attendait. *Sur- ou sous-exposition*, en somme, dérobadie d'un fait qui échappe à la vue à mesure que la vue développe son emprise.

Soit *Manette Salomon*, un roman qui paraît en novembre 1867.

L'agonie à considérer dans ce livre repose sur les frêles épaules d'un *macaque* («égyptien»! appelé «Vermillon»!, de la sorte dite «Memnon»!). C'est une mort sans paroles, note l'observateur, «le regard d'une pensée fixe tourné vers la porte»; au bout du compte, trois longues pages douloureuses — «puis ce fut une immobilité où rien ne bougea plus qu'un petit tremblement de la plante des pieds» —, la transmutation n'a pas lieu. Ça a bougé, puis le ressort s'est cassé¹⁸. Cependant, il est nécessaire de fouiller plus avant : il se trouve, en effet, que ce singe appartient à Coriolis, le héros, peintre, mais peintre qui renonce à peindre par amour — ou plutôt sous la pression «conjugale». Comme il en est allé précisément de Jules dans le couple qu'il forma avec Edmond; que le singe est mis au ban de la famille par la maîtresse de celui-ci — qui vient de le rendre père, comme par hasard; que cette mort devenue dérisoire a pour témoin Anatole (un autre peintre, son parasite), et que celui-ci s'est mis, par protestation secrète contre la mainmise de la femme — ce n'est certes pas pour rien qu'elle est «juive»! — à *singer le singe*!

Anatole le peintre singe le singe d'un peintre qui est en train de cesser de l'être et qui meurt à lui-même! *Cascade de la défection agonique*. Or, cet effacement des êtres dans leurs images successives et décalées serait complet n'était qu'Anatole — à l'étonnement du vrai singe, c'est du moins ce que la fiction du roman signale — est muni de la parole. *Les images manquent, mais la parole leur reste*.

Soit *La Faustin*, roman tardif, rédigé par Edmond, dernier chapitre. Agonie là aussi, mais agonie manquée. Une maladie nerveuse a brusquement paralysé et privé de connaissance lord Annandale et provoque sur les muscles de son visage le phénomène rarissime — dit-on — mais avéré, du rire sardonique. Si les morts rient, ils ne meurent plus; où allons-nous, nous qui avons à nous assurer qu'ils nous quittent? Hypnotisée, la comédienne contemple cette mutation. Or, durant qu'elle la contemple, elle-même ne peut s'empêcher d'*en imiter les effets* — «en comédienne qu'elle est», dit le texte. Voici donc la vivante singer le mort dans un monde à l'envers. Or, précisément à ce moment-là — observons le beau détour de la fiction! —, l'amant revient à lui et — devant le spectacle que sa maîtresse lui offre : le sien même, pourtant, mais mal en place — la chasse : «Turn out that woman¹⁹!» Commentaire de l'auteur devant les réactions incrédules et dégoûtées du public à sa peinture d'une agonie sardonique, qui se veut médicale : «Eh bien oui! Cette agonie est une invention, une imagination... mais possible, mais vraisemblable» — le reste du passage servant à démontrer, pourtant, qu'il n'a rien inventé. Ce qu'on admettra aisément, si l'on veut

bien accepter que cette nouvelle agonie recouvre l'autre, dont il est nécessairement question²⁰.

Soit, encore une fois *Manette Salomon*. Anatole, le mauvais peintre, est confronté à la misère. Il se loue, en désespoir de cause, à un M. Bernardin, embaumeur de son état. Voici le texte : «M. Bernardin, un embaumeur, le rival de Gannal, se trouvait occupé à faire des préparations anatomiques pour le musée Orfila. C'était un préparateur d'un grand mérite, auquel n'avait guère manqué jusque-là, pour devenir célèbre, que la chance d'embaumer des hommes connus. Il était parvenu à conserver le poids et le volume de la nature à ses préparations; seulement, il ne pouvait les empêcher de prendre, avec le temps, une couleur de momification qui détruisait toute illusion [nous avons vu que c'était à ce point que se fixait le manque]. Il proposa à Anatole de les peindre d'après les modèles qu'il lui fournirait [on comprend qu'il s'agit donc de colorier les morts!]. Et ce fut alors qu'Anatole alla tous les jours à une belle et grande maison dans la rue du Faubourg-du-Temple. Il montait au cinquième, à une petite chambre de domestique, trouvait là le membre préparé, et, à côté, le membre, écorché frais par Bernardin, et qui devait lui servir de modèle pour les tons.

Quelquefois, en travaillant, il hasardait un regard dans la cour; et il n'était pas trop rassuré en voyant toutes les têtes des locataires et l'horreur de tous les étages tournées vers sa mansarde.

Un jour, s'étant mis en peu de sang aux doigts en changeant de place son modèle, il voulut se laver dans une grande terrine, dont il n'avait pas vu dans l'ombre la teinte sanguinolente. Comme il retirait ses mains, lui vint aux doigts quelque chose comme une peau qui ne finissait pas.

— Ah! celle-là, c'est d'une jeune fille... dit négligemment M. Bernardin, en train de préparer l'ouvrage pour le lendemain. Oui, c'est le moment... après le carnaval... le passage des femmes dans les hôpitaux...

Il prit un tel frisson à Anatole, qu'il ne revint plus. Cela étonna M. Bernardin qui le payait bien.

À quelques semaines de là, il n'était bruit à Paris que d'un meurtre mystérieux, d'une femme coupée en morceaux, dont on avait trouvé la tête dans la fontaine du quai aux fleurs. On frappa chez Anatole : c'était M. Bernardin. Il avait été chargé d'embaumer cette femme, que la police voulait faire exposer et reconnaître. Mais comme elle avait séjourné sous l'eau et qu'elle avait des taches, M. Bernardin, qui voulait faire un chef-d'œuvre, frapper un coup de maître, avait pensé à faire raccorder la malheureuse; il venait demander à Anatole de passer des glacis dessus.

— Mon cher, c'est mon avenir, dit-il à Anatole. Et il lui offrit un gros prix.

Anatole, que la Morgue avait toujours attiré, et qui était naturellement curieux des grands crimes, se laissa décider. Et une demi-heure après, derrière le rideau tiré de

la salle, il travaillait à couvrir, en couleur chair, les taches de la morte, à laquelle le coiffeur de la rue de la Barillerie, plus blanc qu'un linge, faisait la raie, tandis que M. Bernardin, retirant l'un après l'autre de la tête ses yeux en émail, essuyait dessus, soigneusement, la buée avec son foulard²¹! On appréciera la finesse de la notation pour un objet apparemment dérisoire : frotter l'œil de la momie afin qu'il brille! Dérive du spectacle, impossible spectacle, sérosité effondrée de ce qui est donné à lire et renvoi à un geste incroyable qui la fonde pourtant, singerie, caricature, mais obsessionnelle revendication.

Notation clarifiante, en parallèle, enfin, du *Journal*, le 18 septembre 1867, sous la plume de Jules; nous nous rendons à la Morgue — une fois de plus. L'homme de la Morgue disait à quelqu'un qui lui parlait de l'émotion qu'il devait ressentir aux sinistres reconnaissances de cadavres : «Oh, on se fait à tout!... Il n'y a qu'une chose, c'est quand c'est une mère. Voyez-vous, le mort serait-il décomposé, pourri, du papier mâché, comme il y en a, quand c'est une mère, elle se jette dessus et l'embrasse! Il n'y a qu'elles pour cela²²!» Je lis donc qu'à la Morgue seules les mères n'éprouvent pas de dégoût et sont capables de reconnaître leur enfant. Nous autres nous ne sommes pas assez «mères» pour cela. Le spectacle identificateur manque parce que la transfiguration insupportable échappe au témoin — jamais il n'est celui qui a pu enfanter. Jamais il n'est le même — sauf Edmond, ou presque.

Je ne puis voir. Mon œil se refuse à la vue. Le spectacle résiste à ce que je désire y regarder : il n'est pas mien — jamais suffisamment, jamais entièrement. *Comment faire pour voir «à la place de la mère»*, de cette place unique qu'on n'occupera pas, de ce poste d'observation (et d'amour) insubstituable? C'est à ce dernier point que se dirige le délire du survivant et aussi le dernier pas qu'il reste à franchir. Suivons encore un instant Edmond et Jules afin de nous assurer de l'issue de la partie engagée — à mort, et bien plus qu'à mort — entre eux deux.

Huitième pierre — ou comment changer d'yeux?

En date du 10 février 1869 du *Journal*, je lis ce qui suit : «Nous venons de manquer d'être tués ensemble. Nous allions à notre dîner du mercredi chez la Princesse. Un cocher ivre, que nous prenons à Auteuil, nous jette bride abattue dans la roue d'un camion, sur le quai de Passy; et le choc est tel qu'Edmond jeté dans la glace devant lui, la casse avec sa figure et en ressort... Nous nous regardons — un regard mutuel et terrible, où chacun tâte l'autre! Du sang plein sa figure, plein l'œil. Nous sortons de voiture, afin de le voir. Je le regarde : le coup a porté au-dessous de l'œil, la vitre a coupé les paupières inférieure et supérieure. Je ne vois que cela; mais

depuis, ayant des éblouissements causés par le sang, Edmond ne me dit pas ce qu'il craint : d'avoir l'œil crevé.

Du quai, nous avons monté à Passy, moi le soutenant sous le bras, lui marchant fermement, le mouchoir tout rougi, comme un accident ensanglanté qui passe, comme un maçon tombé d'un toit. Et jusqu'au débarbouillage de l'œil chez le pharmacien, angoisse, émotion, secondes d'éternité. Un miracle : l'œil n'a rien!

Nous allons au télégraphe pour envoyer une dépêche rue de Courcelles; et il me dit cette chose bien bizarre, qu'un moment avant le choc, il avait eu le pressentiment de l'accident; seulement, par une espèce de transposition de seconde vue fraternelle, c'était moi qu'il voyait blessé, et blessé à l'œil²³.» Je décrypte, mais le passage serait après tout ce qui vient d'être vu, un peu plus, à lui seul explicite : chacun des deux frères vit un accident commun qui arrive à l'autre; Edmond compense ce qui lui advient — il se croit aveugle — en déplaçant cet aveuglement sur celui des deux qui est indemne. Edmond est le diabolique, Jules est son instrument : lui ôter la vue en se la conservant. Avec mise en place d'un «destin»! (Comme il est juste faire d'un accident une fatalité.) Prendre, à cet autre, la vue et pour cela, *passer à travers le miroir* — la glace de séparation dans la calèche. C. q. f. d.

Reste à clarifier encore, pour nous, ce fait que la blessure en cause touche l'œil :

Jules, 23 avril 1867 : une malformation de la paupière est le signe particulier de la beauté dans les statues grecques.

Démaillotement de la momie, le 31 mai de la même année : ce qui reste au bout du processus et survit de la momie, c'est l'œil, qui est vivant et qui fait peur.

Edmond, 7 mai 1871, se remémorant leur double carrière et les malheurs encourus : Jules tombe malade, cependant que chez lui se déclare, note-t-il, une maladie d'yeux menaçante — de cette «maladie», à la date dite de la mort du frère, on ne trouvera, bien sûr, pourtant nulle trace²⁴.

On a saisi le mécanisme : la mort, d'un côté, ne produisant pas sa bonne image; le mort, d'un autre côté, devant *céder son œil* à celui que l'avidité de regarder emporte — pour se laisser regarder (sans risques). Ce déploiement allégorique explique, je crois bien, d'où vient la vue chez l'aveugle à la mort que je suis.

Éteindre l'œil, chez l'un, pour éviter, au nom de cette fascination même, que la vision n'en tourne chez l'autre, qui survit. L'un éteindra la vue de l'autre, afin de le saisir — et le saisir en vérité.

Ne pas mourir, devenir le maître de la vue, en se plaçant devant la glace, dans le bain photographique, par les livres qu'on écrit — à deux, cela va de soi, mais malgré l'autre qu'on a mis de la partie.

Voici la clef : écrire vous place en face du miroir, la mort vient à une écriture désormais véraçe, attribuée, enfin propre.

1. La substance qui servit, chez les anciens Égyptiens, à la conservation des corps!
2. «Facheux» : «facheur», «facheuse», le hasard des vocabulaires n'existe pas.
3. Note de l'année 1884. (*Journal. Mémoires de la vie littéraire*. Texte intégral, établi et annoté par Robert Ricatte, Laffont, collection «Bouquins», 1989, II, p. 1114-1115). Quant à Bonnetain, c'est encore, comme on sait, un spécialiste des licences.
4. P. 243 à 257 de l'édition de référence.
5. P. 245, note 1.
6. Des recherches restent donc à faire sur le *Journal* en date de décembre 1874.
7. P. 288 (je souligne).
8. P. 255. Dans la nuit suivant la mort, nouvelle notation sur le même dispositif; cette fois, pourtant, la lueur des bougies *anime* le visage du défunt (p. 257).
9. P. 255.
10. P. 258. Deux jours plus tard, Edmond, confirme : «J'ai la conviction qu'il est mort du travail de la forme, à la *peine du style*.»
11. P. 257.
12. P. 258.
13. P. 1187.
14. P. 1244.
15. P. 708.
16. P. 576.
17. P. 84 à 87. Notation du 27 mai. On rapportera la scène à cette vision d'une Espagnole entrevue à l'hôtel de Madrid, à Vichy, le 22 juillet 1867, parfaite momie, note Jules, comme extraite d'une cruche mexicaine, au cou de laquelle l'observateur ne manque d'apercevoir... la photographie du mari!
18. On trouvera la scène p. 295 et 300 à 303 de l'édition procurée par Hubert Juin en 1979 dans la collection «10-18».
19. Derniers mots du livre et derniers mots du mort.
20. Edmond de Goncourt explique lui-même (notation du 21 août 1881) qu'il rend dans cette scène quelque chose du «brisement de son être» après la mort du frère; il relève aussi, pour en tirer satisfaction, que le trait paradoxal qu'il place sur le visage du défunt y a été placé aussi par des élèves d'un collège parisien dans leur narration française — au grand «ébahissement grotesque du professeur très ignorant de littérature contemporaine».
21. *Manette Salomon*, p. 115-116. On rapprochera ce rafistolage des morts des acrobaties auxquelles Anatole se livre à Marseille devant les malades du choléra : «Souvent, il fit rire la Mort» (p. 134). Anatole — le mauvais peintre, le non peintre, ne l'oublions pas — se lance dans la caricature. En fait commerce : «[...] Et avec sa nature comédienne, sa pente à l'imitation, son sens de la charge, il faisait, aussitôt qu'il lui revenait un moment de courage, des simulations caricaturales et terribles de ce qu'il avait vu, des convulsions qu'il avait soignées, des morts auxquels il avait fermé les yeux : cela ressemblait à l'agonie se regardant dans une cuiller à potage (image concave!), et au choléra se tirant la langue dans une glace» (p. 134-135)! Anatole, Edmond, même façon!
22. P. 110.
23. P. 200.
24. Les notations se trouvent p. 77, 86 et 431 du *Journal*, tome II.

LA MORT — LA MORGUE

MICHEL VOVELLE

Historien, professeur émérite à l'Université de Paris I et éminent spécialiste de l'histoire des mentalités et des sensibilités en Occident, Michel Vovelle a écrit de très nombreux ouvrages sur la mort, dont *L'heure du grand passage. Chronique de la mort* (Paris, Gallimard, 1993), *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours* (Paris, Gallimard, 1983). Son livre *Mourir autrefois* (Gallimard), paru en 1973, a été réédité en 1984. Ses recherches sur les attitudes devant la mort constituent des références fondamentales.

Historian, emeritus professor at the Université de Paris I and distinguished expert on Western mentalities and sensitivities, Michel Vovelle has written extensively on death, in works such as *L'heure du grand passage. Chronique de la mort* (Paris, Gallimard, 1993) and *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours* (Paris, Gallimard, 1983). His book *Mourir autrefois* (Gallimard) was published in 1973 (second edition in 1984). His investigations on attitudes to death have become basic references.

«Comment s'en débarrasser?» Qu'on ne me soupçonne pas d'une naïveté suspecte en empruntant à la pièce bien connue de Ionesco le titre de cette introduction. Mais il annonce le thème du parcours auquel je vous invite en commentaire à l'exposition d'Andres Serrano qui vous a été présentée.

Dans l'introduction à la fois brillante et réfléchie qu'il a donnée au catalogue de cette exposition, Daniel Arasse, interpellé comme j'ai pu l'être et comme vous l'avez sans doute été, s'est efforcé de donner à voir et de donner à comprendre, avec toute la culture et la sensibilité de l'historien d'art que je ne suis pas, concluant sur une invite à la méditation.

Loin de moi l'idée, en prenant le recul de l'historien des représentations devant la mort, d'atténuer le tragique du propos, de vous offrir la fausse sécurité d'une mise en contexte aseptisée, illusoirement sécurisante, usant du détour de l'anthropologie historique, au risque de ne voir que la surface des choses.

Comment les hommes ont-ils regardé non point la mort — thème démesuré — mais le mort, comment l'ont-ils présenté et se le sont-ils représenté : pour être restrictif, le sujet n'en reste pas moins particulièrement scabreux. Il n'a pas été éludé par les pionniers de cette histoire ou de l'approche anthropologique, de Philippe Ariès à Louis Vincent Thomas, dont le petit livre *Le Cadavre* demeure un modèle de présentation exigeante et distanciée. Mais plus on focalise l'attention sur la matérialité même de l'objet considéré et plus le poids d'opacité apparaît, qu'il serait trop facile d'exprimer en termes de tabou, et la difficulté de trouver comme on dit, le ton juste. Paru en 1979, le livre de Jean-Luc Hennig *Morgue, enquête sur le cadavre et ses usages*, a généralement été mal reçu, mal perçu autant pour la provocation de ses images de boucherie que pour les complaisances journalistiques de ses interviews, aux franges — et au delà — du voyeurisme morbide. Une mise en garde que nous aurons à retrouver en scrutant — *in fine* — l'apport spécifique de Serrano.

Le parcours d'anthropologie historique qui constituera mon exposé ne saurait prétendre qu'à un survol inévitablement sommaire sur la longue durée du thème «le corps montré, le corps caché» dans les sociétés occidentales. Associant démarche analytique et chronologie souple, il suivra les gestes à la fois dans leur enchaînement et dans leur évolution, invitant toutefois à s'interroger sur ce qu'ils dévoilent, consciemment ou non.

Dans l'espace villageois de la société traditionnelle, le voyage de la mort débute pour nous à la toilette du mort, première étape, parmi les plus mal connues sans doute. L'affirmation risque d'étonner : on dispose de toute la richesse apparente des

notations des folkloristes depuis les grands ancêtres (Samter, Frazer, Van Gennep) relayés par les anthropologues actuels. Mais leurs indications, dans leur foisonnement même, pèchent trop souvent par intemporalité.

Les détails abondent, qui précisent comment ce devoir est rendu tantôt par des hommes — des voisins ou des membres d'une confrérie —, plus souvent par les femmes, fréquemment des spécialistes préposées dans le monde villageois à cette charge de grande responsabilité puisque les conditions mêmes dans lesquelles s'effectuera le voyage de la mort en dépendent.

D'où un certain nombre de gestes spécifiques qui témoignent de cette préoccupation : ainsi parfois en certains sites, la pratique de sceller, cacheter voire coudre les orifices naturels jusqu'à une date relativement avancée. On laisse volontairement de côté les manipulations plus exceptionnelles et plus sophistiquées, qui constituent des agressions plus violentes au cadavre : depuis le prélèvement de souvenirs ou de reliques — que l'on se souvienne de sainte Élisabeth de Hongrie, au XVI^e siècle, à qui l'âpreté des fidèles arracha cheveux, ongles, et jusqu'aux pointes des seins... Et ne parlons pas encore de ce pieux ermite des Abruzzes, à la fin du Moyen Âge (que citait Huizinga) que des villageois avides de reliques assomment pour faire bouillir son corps et en recueillir les os. Proches et différentes, les pratiques thanatologiques officielles qui s'appliquent aux saints et aux puissants, et se développent du XIII^e au XV^e siècle, remettent à des spécialistes le soin de prélever le cœur et les entrailles, pour faciliter une naturalisation d'abord rustique, puis plus sophistiquée. Sur leurs gisants de la Basilique de Saint-Denis, Louis XII et Anne de Bretagne, corps nus à peine touchés encore des stigmates de la mort, présentent déjà ainsi la trace réaliste de l'incision de leur abdomen, grossièrement recousu. Jusqu'à la première moitié du XVII^e siècle, dans les lignées royales françaises, le dédoublement du «tombeau du corps» et du «tombeau du cœur et des entrailles» dont on honore une abbaye, ou un lieu saint, reste une trace tangible de cette pratique à l'usage des grands.

Le tout-venant, ou le quotidien, en ce qui concerne le vulgaire, nous est plus difficilement perceptible dans l'histoire. On nous dit, en certains sites, comme l'Espagne médiévale, l'influence détectable de la pratique musulmane de la toilette du corps, dont on s'inspire en s'en démarquant. Mais ces gestes très intimes nous sont plus connus par la transgression ou par le scandale que par la description minutieuse du quotidien. On découvre plutôt les «insolences» dont sont victimes les corps morts : la vocation de l'abbé de Rancé, réformateur de la Trappe, née dit-on du traumatisme d'avoir découvert à l'improviste la tête coupée de sa maîtresse, à côté de son corps, par commodité pour l'introduire dans son cercueil; ou, dans le journal du notaire parisien Barbier, la mésaventure du duc de Tresmes, irrévérencieusement surnommé «Pied brûlé» par le petit peuple, car l'ivresse des chanoines parisiens qui le veillaient a

provoqué un début d'incendie dans sa chapelle... ardente ! Telles infractions relevées et qui font scandale restent ambiguës, qui témoignent aussi d'une familiarité physique avec le corps, ce corps autour duquel, dans la civilisation traditionnelle, on danse, on chante et on boit : quitte à ce que, nous dit une thèse sur les catholiques du diocèse d'Ottawa au début de notre siècle, les veilleurs campagnards, au petit matin, s'efforcent de réveiller leur mort à peine mort en lui enflant de la goutte dans le gosier.

De la toilette à l'habillement et à la présentation du corps, la transition est immédiate. Remontant les siècles, nous rencontrons à plusieurs reprises, dans les livres d'heures français — entre 1350 et 1550, pour tailler large —, la représentation de la toilette funèbre, prolongée par l'enveloppement du corps dans un suaire, que parfois cousent les femmes. Mais dans plus d'un cas aussi, le drap du suaire, approximativement drapé, masque fort peu la nudité d'un corps que l'on va rendre quasi sans intermédiaire à la terre. Les figurations funéraires comme celles des danses macabres de la fin du Moyen Âge forcent ainsi à peine le trait en faisant apparaître le corps nu comme l'image du corps mort.

Cette quasi-nudité du suaire pour tout emballage est confirmée, et parfois précisée par les apports pauvres mais indiscutables de l'archéologie des cimetières, et par le témoignage, plus riche mais ambigu, de l'art funéraire des tombeaux. Ceux qui prospectent aujourd'hui les cimetières médiévaux ont appris à ne plus mépriser les frêles indices que livrent les tombes anonymes : comptant bijoux, bagues, colliers, fibules, ou les patenôtres qui, à partir du XIV^e et surtout du XV^e et du XVI^e siècle, attachent les mains, mais aussi plus modestement les épingles qui fermaient le suaire du disparu.

Toute une histoire matérielle du suaire se dessine ainsi en pointillé : avec ses traditions et ses modes, dont l'évolution corrige le tableau trop statique que livrent les folkloristes. Suaire anglais, simplement drapés et noués aux deux bouts, sur la tête, en œuf de Pâques, et aux pieds : encore qu'on les laisse parfois flotter par en bas, pour faciliter la résurrection... Sur certaines tombes du XVII^e siècle encore, le défunt apparaît ainsi, bizarrement accoutré, tel le poète John Donne, à la cathédrale Saint-Paul à Londres, laissant pointer barbiche et moustache en crocs.

Les enluminures italiennes, comme les prédelles toscanes ou siennoises du *quattrocento*, sans ignorer le suaire, nous confrontent à une autre forme de présentation du corps, le plus souvent vêtu, sur le lit de parade, ou sur le brancard des funérailles. C'est bien la présentation du corps dans la tradition méditerranéenne, des péninsules ibérique et italienne comme de la France méridionale, qui s'inscrit ainsi dans les funérailles «à visage découvert» de ces bénéficiaires du miracle d'un saint telles qu'on les rencontre tard encore, dans l'histoire de la peinture italienne ou espagnole, jusqu'au XVII^e siècle.

Corps caché ou corps montré ? Plusieurs réponses nous sont ainsi offertes par l'Occident de la fin du Moyen Âge, répondant à des modèles anciennement enracinés.

Celle que je crois la plus fréquente jusqu'à la fin du Moyen Âge, sur la base des « indicateurs » les plus massifs, reste bien la quasi-nudité du suaire, qui ne cherche pas encore vraiment à dérober le corps au regard des vivants. Est-elle originelle ? Non sans doute, et l'on peut, avec G. Duby, évoquer la splendeur « baroque » des sépultures princières mérovingiennes, hommes et femmes revêtus de riches robes, parfois de tissus précieux et exotiques, parés de bijoux lourds et barbares.

Le haut Moyen Âge chrétien a commencé par dévêtir les morts. Mais il s'en faut que cette affirmation simplificatrice soit sans nuances, géographiques, d'une part, suivant les états sociaux, de l'autre.

Dans le monde méditerranéen, deux traits nuancent le tableau : le corps y est plus souvent vêtu, mais il est plus largement montré. L'habitude de l'habiller s'y maintient et progresse à partir des clercs, puis des nobles. La tradition demeure d'ensevelir prélats ou prêtres revêtus de leurs habits sacerdotaux, moines mais aussi pénitents et confrères sous la bure de leur froc. Cette pratique se propagera à la France méridionale, de la fin du Moyen Âge à l'âge classique, en restant longtemps privilège des clercs.

Complémentaire, plus que contradictoire avec ce premier trait, est l'habitude également méridionale de montrer le mort : le tour de ville des funérailles se fait « à visage découvert » dans une tradition qu'on n'attendra pas les humanistes pour enraciner dans l'héritage romain. Et l'Espagne, sur ce point, accentue souvent le trait découvert en Italie ou en Provence, jusqu'au cœur du XIX^e siècle ; une pratique que l'Europe septentrionale n'ignore pas mais à laquelle elle renoncera plus vite.

L'aire culturelle qui couvre la France septentrionale, la Flandre, l'Allemagne, les îles britanniques et la Scandinavie nous introduit plus précocement à une autre dialectique dans les jeux macabres du corps caché et du corps montré. Si, pour le commun, le suaire semble bien être le mode de présentation longtemps le plus général, le désir de renfermer le corps dans un cercueil apparaît ici relativement tôt.

On peut s'interroger sur la date de ce tournant qui tend à dérober aux vivants l'apparence du mort. Jusqu'au XII^e ou au XIII^e siècle, les puissants ou les saints, dans leurs sarcophages de pierre, au moutier, n'ont pas impérieusement besoin d'un cercueil, et les pauvres de l'enclos paroissial semblent bien être mis le plus souvent au contact direct de la terre.

Je ne suis pas d'accord avec l'affirmation de Philippe Ariès qui date du tournant du XIII^e siècle, étape pour lui essentielle dans l'individualisation du sentiment de la mort, le désir d'enfermer le défunt dans la boîte close du cercueil. La confrontation, pour l'instant, des données de l'archéologie des cimetières (un minutieux compte

d'épingles et de clous) et du corpus des scènes d'enterrement sur les livres d'heures, fait incontestablement prévaloir, jusqu'à la fin du XV^e au moins, la tradition du retour direct à la terre. Les scènes attestent, dans quatre cas sur cinq à peu près, que le suaire et non le cercueil est le mode habituel de sépulture.

Pour autant qu'on puisse introduire des nuances géographiques, il me semble bien que c'est dans l'iconographie flamande ou rhénane que se naturalise le plus précocement et le plus nettement le cercueil clos, enveloppe supplémentaire du défunt que l'on mène en terre. Et dès le milieu du XIV^e, c'est dans des boîtes hermétiques qu'une enluminure flamande connue nous montre les morts de la Peste noire portés à dos d'hommes. On distinguera en Rhénanie (ou ailleurs) le «Totenbrett», brancard plus que cercueil, réceptacle utilisé sur le trajet funèbre, du cercueil proprement dit, qui peut prendre des formes variées : de la boîte clouée à laquelle on s'accoutumera plus tard, au tronc d'arbre évidé, tout d'une pièce («Baumsarg») dans lequel, par exemple, on ensevelira longtemps en certains lieux les mères mortes en couches dans le coin du cimetière qui leur est réservé. Protégeant le mort des regards des vivants, le cercueil, cet exemple ponctuel le montre, peut aussi bien préserver les vivants du retour de certains morts impurs ou insatisfaits.

En tout cas, l'aventure qui se dessine ainsi est pour moi une aventure de longue durée, qui ne s'achève pas avant le XVIII^e siècle, et parfois le XIX^e siècle. Si le cercueil se répand incontestablement à l'âge classique, jusqu'à devenir une pratique générale, dans le monde rural comme dans les groupes populaires urbains, il reste un luxe longtemps inabordable pour beaucoup. Dans l'Angleterre de la Révolution industrielle — où tel pasteur londonien relate le cas de parents si pauvres qu'ils jettent à la rue les cadavres de leurs enfants morts, ou les gardent plusieurs semaines faute de pouvoir les ensevelir —, comme dans la France romantique, le retour à la fosse commune devient le comble de l'abomination. Dans son roman *L'Âne mort ou la Femme guillotinée*, le petit romantique Jules Janin évoque avec une complaisance un peu frelatée l'ensevelissement d'Henriette, la prostituée homicide, au soir de son exécution, dans la sinistre fosse commune de Clamart. De la belle chemise que son amant transi avait apportée pour l'en envelopper, il ne restera rien au matin ; les détrousseurs de sépultures seront passés par là. Mais le corps lui-même disparaîtra, volé par les carabins pour leurs dissections nocturnes. Derrière ces évocations appuyées se profilent deux des fantasmes du XIX^e siècle, et de la mort urbaine populaire : la fosse commune d'une part, la morgue de l'autre, les deux lieux où s'achève indignement l'aventure du corps, pour ceux qui n'ont rien ou que la société rejette.

Ce n'est, toutefois, prendre qu'une vision pauvre d'une évolution que de réduire la dialectique du corps montré et du corps caché à celle du suaire et du cercueil.

Tout un réseau de questions — qui ne sont point futiles — se greffent sur cette évolution. Le cercueil a progressé : et dès le XVIII^e siècle, de plus en plus nombreux étaient les Provençaux qui, par testament, demandaient à être « cloués entre quatre planches ». Reste à voir en quels termes et quel appareil, dans quels délais aussi.

La progression de la coutume de vêtir les morts, pour être en gros synchrones des progrès du cercueil, n'en obéit pas moins à un rythme propre. C'est à partir surtout de l'âge classique — XVII^e et XVIII^e siècles — qu'elle s'inscrit comme une revendication généralisée dans les testaments provençaux. On voit suivant quelle procédure d'imitation par contact elle se répand, des clercs et des confrères aux nobles et aux notables, hommes et femmes, puis aux petites gens. Mais cette diffusion cesse bien vite d'être une originalité méridionale. La France septentrionale et l'Europe du Nord en connaissent l'équivalent : le texte célèbre et suggestif qu'avait cité l'abbé Brémond de la sainte mort de Jeanne, pauvre fille de Nivelles, emportée par une peste du XVII^e siècle, est sur ce point explicite : la jeune fille ne manque pas — « tant était grande sa pudeur » — de demander à être ensevelie sans qu'on lui enlève ses vêtements.

Cette revendication va se populariser — à tous les sens du terme — dans le monde urbain et rural, de l'âge classique à l'époque contemporaine. Ce que les manuels de folklore décriront souvent comme tradition immémoriale et enracinée est bien souvent né entre le XVIII^e et le XIX^e siècle ; ainsi dans le monde rural la coutume de conserver le costume du mariage pour le revêtir au lit de mort avec toutes ses variantes (le voile du mariage posé à côté du cadavre de la défunte) et ses curiosités (les souliers de la mère morte en couches pour qu'elle puisse revenir allaiter le nouveau-né...). Cette norme nouvelle du costume de fête réservé aux grands passages des saisons de la vie ne s'est pas imposée sans effort : au XVIII^e siècle encore, tel évêque rhénan — parmi d'autres — la dénonce comme une forme de déviation profane, et beaucoup de pays — de l'Allemagne à la Suisse — catholiques et plus souvent réformés, s'en tiendront à la chemise funèbre (« Sterbhemd ») qui remplace l'ancien suaire, mais à l'intérieur du cercueil.

Que l'habitude de revêtir les morts ait progressé en même temps que se répandait la pratique de les clore dans un cercueil ne plaide pas sans nuances pour une dissimulation progressive du corps occulté aux regards des vivants ; et la présentation du mort vêtu conduit à la rubrique suivante dans le parcours qui nous entraîne : celle de l'exposition du défunt.

Dans les traditions germaniques mêmes — et a fortiori dans celles de la Méditerranée — le cercueil n'est clos qu'au dernier moment, parfois lorsque part le cortège funèbre, parfois au bord de la fosse même : c'est à visage découvert que dans le rituel provençal, jusqu'au début du XIX^e siècle, le défunt fait son « tour de ville » en une dernière exhibition publique.

La revendication inconsciente (ou au contraire explicite) d'être «fermé dans une caisse» n'est donc pas totalement limpide : puisqu'en même temps qu'elle était formulée, au XVIII^e siècle notamment, on se préoccupait de n'y être pas trop rapidement bouclé, stipulant des délais à l'ensevelissement. Ce trait, s'il n'entre pas, à première vue, directement dans notre propos, ne peut donc en être totalement dissocié, même s'il fait jouer d'autres réseaux de considérations, essentiellement religieuses. On ne traîne pas dans la société traditionnelle, du moins dans le monde rural, et dans les groupes populaires. Après la veillée funèbre, le défunt s'achemine sans délai au cimetière : et l'Église, de la fin du Moyen Âge à l'époque classique, s'est plus d'une fois inquiétée ou plainte d'une pratique qui faisait souvent l'économie du passage à l'église en un temps où la messe corps présent n'avait rien de général. C'est en droiture, de la ferme au cimetière, que le défunt gagnait parfois sa dernière demeure, malgré les efforts du clergé pour rapatrier le cadavre au lieu du culte, moyen d'éviter la promiscuité et les gestes équivoques de la veillée funèbre à domicile. En ce temps, les délais les plus longs, et qui deviendront considérables, restent bien le privilège des saints, et surtout des rois, des princes et des puissants. C'est surtout à partir du XIV^e siècle, et principalement au XV^e, que ceux-ci ont commencé à être l'objet d'une exposition durable, répondant à un rituel complexe.

Du temps des dernières Croisades à celui de la guerre de Cent Ans, la mobilité croissante des grands impose parfois de longs délais et de longs trajets : une cause, mais pas la seule pour expliquer la multiplication des opérations thanatologiques sur le corps des puissants. S'y joint, de l'Angleterre à l'Allemagne et à la France, l'emphase mise sur l'exposition du corps et le déploiement de funérailles qui s'étalent sur des jours entiers. Nous ne nous laisserons pas entraîner à l'évocation de ces nouveaux rituels dans tous leurs aspects : mais en nous restreignant même aux aventures du corps, l'affaire ne laisse pas d'être complexe, à suivre les auteurs qui ont écrit sur ce point. Le rituel royal et princier de l'exposition du corps, qui s'élabore de la fin du XII^e au cœur du XV^e siècle, exprime-t-il, comme l'estime Philippe Ariès, une étape dans l'escamotage du corps mort ou, comme l'écrit Giesey, le savant historien des obsèques princières françaises, ce rituel est-il la fine pointe de ce «display of the corpse», cette exhibition du cadavre qui triompherait alors? La contradiction des deux lectures est d'autant plus intrigante que nos auteurs partent, en fait, des mêmes éléments. Le point de départ commode peut être ce relief du tombeau sarcophage d'un des fils de saint Louis à la Basilique de Saint-Denis de 1260, qui nous montre les deuilants accompagnant le prince porté processionnellement, à visage découvert, sur une sorte de brancard. Mais les choses vont de suite devenir plus compliquées. L'allongement des délais à la sépulture, dû à la fois aux manipulations thanatologiques que nous avons évoquées et à ce dédoublement de la personne royale ou

princièrre qui triomphe en Angleterre dès la fin du XIV^e siècle, s'impose en France au XV^e : d'un côté le corps caché cette fois, ou renfermé dans son cercueil, de l'autre, l'effigie ou, comme on dit, la «représentation» : un visage de cire, exprimant au vrai les traits du défunt, avec un parti pris de réalisme parfois accentué; puis un mannequin, mais revêtu des habits, du manteau royal, des bijoux, et surtout des insignes de la royauté ou de la puissance : couronne, collier, sceptre... Cette effigie à la fois réaliste et glorieuse du défunt, comme paré de tout l'appareil de la puissance et de l'apparence de la vie, peut se lire à plusieurs niveaux. On l'a présentée dans une lecture politique comme l'affirmation de la continuité d'un pouvoir terrestre qui ne meurt pas — «Le roi est mort, vive le roi» — et il est certain que cette étape tient sa place dans la formation de l'idéologie royale (au passage de la royauté médiévale au principat moderne qui s'élabore sous la Renaissance). Mais au delà de ces personnages hors du commun, qui témoignent par avance d'une évolution qu'ils annoncent, on peut voir s'inscrire plus largement ce «dur désir de durer» si caractéristique des angoisses du Moyen Âge finissant.

Car cette affirmation n'est pas sans ambiguïté, qui débouche sur un dédoublement de l'image du cadavre, non seulement dans le cérémonial même des funérailles, où le vrai cadavre pourrissant et l'effigie glorieuse sont superposés, voire carrément dissociés dans le cortège, mais dans la transcription du phénomène, telle que l'art funéraire du temps l'illustre.

On se doute que je songe à ces gisants d'un type particulier dont le XV^e et le XVI^e siècles ont vu la multiplication, en France, en Angleterre, en Allemagne. Là où le transi, cadavre décharné et pourrissant plutôt que squelette aseptisé comme il deviendra plus tard, s'impose sur les tombeaux du macabre XV^e siècle, comme une figuration fréquente, sinon majoritaire, de grands cénotaphes reproduisent dans leur structure la double figuration du corps nu et mort dans sa déchéance avancée, au registre inférieur, et du défunt figé dans son intemporalité glorieuse, revêtu de tous les insignes de sa gloire terrestre : prélats, de Cambridge à Avignon (le cardinal de La Grange), chevaliers ou patriciens d'Augsbourg (les Fugger), et bien sûr souverains français en témoignent ainsi. La série des tombeaux royaux du XVI^e siècle, de Louis XII à François I^{er} et à Henri II dans la Basilique Saint-Denis en porte preuve. Le corps nu et mort s'y trouve comme réhabilité. C'est à la fois bien morts (l'incision abdominale le rappelle) mais intacts et parés de ce troublant sourire qui évoque — on l'a dit — autant la «petite mort», celle de l'orgasme, que la grande, que les deux gisants de Louis XII et d'Anne de Bretagne nous apparaissent dans leur nudité. Je n'entreprendrai point de trancher entre la lecture — pour simplifier — d'Ariès et celle de Giesey, persuadé que tous deux doivent avoir raison, celui qui insiste sur l'ostension du cadavre au cœur du pathétique XV^e siècle et celui qui y voit une étape dans son

occultation progressive. On doit dater la fin de cet épisode : le terminus est variable suivant les lieux. Si, après Henri IV, la France a renoncé à l'exhibition de la «représentation» aux obsèques des grands, l'Angleterre (plus «conservatrice»?) la pratiquera jusqu'aux années 1660, aux funérailles du général Monk, et la Suède ou la Pologne, pour ses magnats, en connaîtront des formes jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Mais le vrai tournant, pour la France, pourrait être symbolisé par la succession, hautement significative, des projets et des réalisations pour le gisant de Catherine de Médicis. Un premier projet, d'un Italien — un Della Robia — qui avait cru bien faire en se mettant au goût français, présentait la reine nue et décharnée : on lui préféra celui de Germain Pilon qui l'évoque dévêtue encore mais gracieuse aux côtés de son époux athlétique. Et quand la mort approche pour la vieille reine veuve, à l'horizon 1580, c'est finalement en vraie belle-mère de conte de fées qu'elle se fait statuer, vêtue, couronne en tête, joufflue, maussade, avec ses verrues...

Un épisode se clôt, qui nous entraîne loin : sonne-t-il incongru dans une évolution de longue durée que nous avons jusqu'alors suivie à partir d'indices plus ténus, plus anonymes, mais plus significatifs de l'aventure collective du grand nombre? Non sans doute, dans la mesure où il indique une tendance, même s'il pose la question de la dialectique qui associe et différencie à la fois comportements de masses et expressions d'élites.

Revenant au problème de ce délai à l'ensevelissement, qui conditionne lourdement, on s'en rend compte désormais, celui des rapports du monde des vivants au corps des morts, je dirais que la modernité, telle qu'elle s'inscrit en ce domaine, s'exprime, aux siècles classiques, en termes parfois ambigus, mais dans le cadre d'une évolution continue.

C'est au niveau de la sensibilité moyenne que le siècle des Lumières va ressentir en termes de contradiction vécue, et à la limite insupportable, les besoins d'une affectivité renouvelée. Ceux qui requièrent dans leur testament, en nombre croissant, d'être ensevelis vêtus, et plus encore, cloués entre quatre planches, vont en même temps demander à n'y être renfermés qu'au bout d'un certain temps : 36 heures, ou 48 heures. Que s'est-il passé au fil du XVIII^e siècle, et singulièrement dans sa seconde partie, pour que s'enfle cette revendication qui, si elle reste élitiste dans ses formulations, n'en gagne pas moins une audience européenne? Pour la comprendre, il n'est pas inutile d'en mesurer l'ampleur : dans les testaments provençaux que j'ai étudiés, ce sont des notables — nobles, robins, clercs — et en majorité des femmes qui se font l'écho de cette demande nouvelle. Indice de la diffusion d'une idée que l'on saisit à la source, dans les textes littéraires, non sans surprise, au premier abord, lorsqu'il s'agit de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert. L'article «Mort» du célèbre dictionnaire est, pour bonne part, consacré à une longue analyse sur la distinction entre la mort

apparente et la mort réelle, sur les dangers des ensevelissements précipités : regorgeant de détails et d'anecdotes de moribonds ensevelis trop tôt, de mains pathétiques qui soulèvent le couvercle des cercueils prématurément fermés.

La France ne tient pas, dans cette crispation de sensibilité collective, une place à part : dans l'Allemagne de l'*Aufklärung* on a pu suivre, dans le discours très pédagogique des gazettes, la campagne des médecins, des pasteurs, ou simplement des amateurs éclairés pour lutter contre le danger des ensevelissements prématurés : une campagne qui se polarise parfois sur des thèmes ponctuels, ainsi sur les obsèques des juifs, traditionnellement fort rapides, et par là même exposées à de tels accidents. Et l'on rêve d'ingénieux dispositifs — morgues ou dépositaires que l'on expérimente en Allemagne comme en France — où les extrémités des défunts seraient reliées par une série de fils à des clochettes que le moindre mouvement ferait tinter... quand on ne propose pas des traitements héroïques — piquûres, brûlures ou inhalations... à réveiller un mort, quand ils ne sont pas de nature à le confirmer dans son état!

On le voit, sans qu'il soit même besoin d'épiloguer, ce corps redécouvert, de façon incongrue, alors même qu'on l'habille, qu'on l'enferme plus hermétiquement dans une caisse et que l'on éloigne les tombeaux des agglomérations pour les édifier dans les nouveaux cimetières excentrés, ne revendique sa place aussi agressivement que parce qu'au fond des choses, c'est le mien : c'est sa propre mort, au sens le plus physique du terme, qu'appréhende et que mime à travers ces récits l'homme du XVIII^e siècle, moins préoccupé de l'au-delà, moins persuadé qu'auparavant que la mort n'est qu'un passage à une autre vie.

Dans cette progression à la fois analytique et chronologique qui nous a fait passer de la toilette du corps à ce qui l'enveloppe, au cercueil qui l'enferme, à l'ultime tour de ville qui le montre et aux délais mêmes de l'ensevelissement qui met fin à cette exhibition posthume, le XIX^e siècle, prolongé au XX^e, représente incontestablement une étape essentielle.

C'est d'abord un degré de plus franchi dans l'escalade de ces enveloppes successives qui reçoivent le cadavre, et à la fois le conservent et le dérobent au regard. J'entends par là que le privilège traditionnel des princes et des grands d'un sépulcre durable qui dérobe leur dépouille aux injures du temps, va se trouver comme démocratisé, partiellement du moins, par l'évolution même du cimetière et sa nouvelle vocation.

Même si le «churcyard» a gardé, dans l'Europe nord-atlantique et dans le monde anglo-saxon, une réelle originalité, sans être toutefois préservé de l'invasion de la pierre, le cimetière nécropole tel que l'Occident l'invente et le perfectionne de 1840 à 1880 et au delà, va substituer au mythe ou à la pratique originelle du retour à la terre-mère le cadre contraignant d'une ville des morts où s'investit le rêve de

soustraire durablement le corps au cycle biologique et aux injures du temps. Nous commençons à décrypter par le menu l'histoire institutionnelle et sociale de ces cimetières du XIX^e siècle : d'évidence il s'y passe quelque chose, le plus souvent entre 1840 et surtout 1860 et 1880, quand les concessions perpétuelles, support du caveau de famille, grignotent de façon souvent spectaculaire, sur les plans, la place réservée aux concessions temporaires, et à la fosse commune redoutée.

Alors même que chez les nouveaux entrepreneurs de pompes funèbres — «undertaker» anglais de l'époque victorienne, «funeral directors» américains — l'industrie des cercueils doublés, plombés, monumentaux, vulgarise à l'usage des nouvelles bourgeoisies l'embaumement réservé autrefois aux grands, et que les «caskets» métalliques américains sont copiés en Angleterre, puis sur le continent, la chapelle funéraire et le tombeau de famille franchissent un pas décisif, devenant l'aboutissement posthume rêvé d'une aventure familiale.

Ce rêve de momification familiale à la fois dérisoire et grandiose s'intègre dans notre propos comme un des éléments d'un système qui renouvelle complètement la vision du corps mort par les vivants. Parallèlement, une thanatologie à l'usage sinon de tous, du moins d'un grand nombre, fait son apparition à partir des États-Unis, où la guerre de Sécession, avec les transferts et rapatriements de corps qu'elle a entraînés, a été une stimulation essentielle à l'activité des spécialistes des traitements thanatologiques. Le long voyage ferroviaire posthume de la momie de Lincoln jusqu'au lieu ultime de sa sépulture en serait le symbole même.

Si les pratiques de conservation du corps prennent très vite aux États-Unis une importance démesurée qui contribuera à la captation du cadavre par le «funeral home» et aux nouvelles formes d'exhibition posthume du XX^e siècle, il convient toutefois de dire que ce modèle n'est que partiellement reçu dans un Vieux Continent où l'Angleterre même ne s'y convertit qu'avec réticence — et discrétion. Mais au vrai, on ne saurait plus parler alors d'un modèle, mais de plusieurs modèles, parfois contradictoires, et qui cohabitent tant bien que mal.

Triomphe général du corps caché et préservé tout à la fois : certes, mais non sans résistances, ni sans contradictions.

L'exhibition momentanée au lit de mort persiste tant que la mort demeure aventure familiale collective : même si la famille bourgeoise tend, en se repliant sur elle-même et en imposant son modèle, à faire reculer la rencontre au lit de mort des voisins, des confrères du quartier. Dans le cercle de famille même, le groupe des participants semble se restreindre, c'est du moins ce que nous dit la statistique dressée sur des milliers d'ex-voto méridionaux, où l'enfant se fait rare au rang des spectateurs, comme si l'on commençait à souhaiter lui éviter ce spectacle.

Étape de transition à coup sûr : car le rassemblement familial au lit de mort reste un des leitmotifs de la littérature romanesque, comme il se rencontre dans les grandes compositions sculptées des cimetières de Gênes, de Vienne, ou d'autres lieux. Mais c'est que ce siècle accroît les contrastes, sociaux comme géographiques.

Là où la bourgeoisie met soigneusement sous clef la collection de ses morts dans ses tombeaux de famille, le charnier breton reste jusqu'à la fin du siècle (on le voit encore sur les photos du début du XX^e siècle) le lieu d'une familiarité communautaire avec les cadavres et les ossements, suivis dans leur cycle, de la décomposition dans la terre à leur regroupement ultérieur dans l'édifice villageois.

Ce que dit l'exemple breton peut se transposer sans peine à certaines sociétés urbaines de ces conservatoires méridionaux dont nous avons parlé : s'ils ne datent pas d'hier — nés du XVII^e au XVIII^e — c'est bien alors que de grands charniers comme ceux des capucins de Naples, de Rome, ou de Palerme, le plus représentatif peut-être, prolongent le dialogue familial des morts et des vivants.

En contrepoint de ces résistances de l'ancienne exhibition des morts au contact des vivants, on ne peut s'étonner que cette époque de l'unanimité rompue soit également celle qui a commencé à rêver du moyen le plus radical d'éliminer le cadavre : la crémation. Certains y avaient songé, sous la Révolution française, parmi les urbanistes visionnaires qui planifiaient la cité de l'avenir. Mais c'est au tournant des années 1870 à 1880, à partir surtout de l'Angleterre, que la pratique recevra droit de cité, à l'issue d'une campagne longue et dure où ne manquèrent pas les épisodes tragi-comiques : William Price, l'étonnant personnage à la fois druide, végétarien et partisan de l'union libre, à la mort de l'enfant — modestement prénommé Jésus-Christ — qu'il avait fait à sa logeuse, a été poursuivi pour l'avoir incinéré : la Cour, reconnaissant le caractère licite de la pratique, lui accordera le dédommagement symbolique d'un *farthing*. Cela ne veut pas dire que celle-ci ait cause gagnée : à la veille de la Première Guerre mondiale, c'est par quelques milliers seulement que se compteront, en Angleterre, les cas de crémation. C'est le XX^e siècle, dans sa marche, qui verra se développer la crémation jusqu'aux taux élevés qui sont actuellement les siens dans l'Europe septentrionale réformée : soit autour de 50 %, voire plus, des îles britanniques à la Scandinavie et à l'Allemagne. Mais on note que les États-Unis se sont montrés rétifs à l'innovation, ce qu'il serait un peu court sans doute d'expliquer par la défensive victorieuse des «funeral directors» soucieux de défendre leur service après vente. L'Europe catholique a vu l'extension de l'incinération limitée à un très bas niveau par l'interdit de l'Église jusqu'à une date très récente, mais plus largement aussi par la prégnance de la tradition culturelle qui s'associe au catholicisme — pratiqué ou non.

Les morts ne sont point partis en fumée, à la fin du XIX^e siècle, quel qu'ait pu être le développement ultérieur de la crémation dans l'Europe réformée. Mais le jeu

ambigu du corps montré ou du corps caché a pris au XX^e siècle une coloration nouvelle qu'il est commode de résumer à partir du modèle américain, dans la mesure où il a donné la tendance, suivi — avec des nuances spécifiques — par l'Europe septentrionale, puis par l'ensemble des sociétés occidentales.

Tel que les sociologues ou les essayistes nord-américains nous l'ont fait connaître à partir des années cinquante — de Jessica Mitford, à l'Evelyn Waugh du *Cher disparu* —, le statut de corps mort, dans le cadre du «tabou» qui pèse sur le dernier passage dans la société actuelle, répond à plusieurs séries de conditionnements nouveaux. Il ne peut s'empêcher, d'abord, de refléter la moindre familiarité avec la mort qui caractérise nos sociétés contemporaines. Il est devenu banal de rappeler que l'adulte du second XX^e siècle a beaucoup moins de chances que ses aînés d'avoir été en contact direct avec la mort des parents et des proches. Outre le recul de la mortalité, le développement de la mort hospitalière, devenue largement majoritaire, a joué un rôle essentiel dans cette évacuation du cadavre de la vue des vivants.

La pratique du «funeral parlor» dans la société américaine, conjointe à la généralisation des pratiques thanatologiques non seulement de naturalisation, mais de préparation du cadavre, a fait le reste : conduisant à ces scènes dont les Européens ont souri avant de s'apercevoir que la contamination les gagnait, où les auteurs américains évoquaient le cocktail d'adieu dans le salon du «funeral parlor», sous la présidence d'un mort habillé, maquillé, disposé parfois dans l'attitude de la vie sur un fauteuil, de façon à ne point troubler la quiétude d'une assistance pour laquelle l'image de la mort est devenue définitivement incongrue. Solution par l'absurde du problème que nous avons suivi au fil de cet essai, le mort est présent, mais revêtu des apparences de la vie, maintenu par artifice au rang des vivants.

L'Europe a jusqu'à ce jour refusé les formes les plus extrêmes du modèle américain. Mais les mêmes causes conduisent aux mêmes effets : la levée du corps hâtive à la morgue d'un hôpital est devenue, dans la majorité des cas, le dernier regard furtif que jettent les vivants sur le corps d'un mort dont ils n'ont pas partagé les derniers combats.

Dans cette évanescence progressive, le rêve même de la civilisation bourgeoise de pérenniser dans le caveau de famille la présence du corps renfermé dans ses enveloppes successives, s'effrite à son tour. Dans les cimetières que nous étudions, le caveau de famille amorce depuis les années soixante un repli marqué. La pression des structures institutionnelles y est sans doute pour quelque chose, en un monde où la place mesurée fait éliminer très fréquemment les concessions perpétuelles pour une généralisation des concessions à temps... Mais les structures sociales d'une société de brassage démographique généralisé ne sont pas pour rien non plus dans la fin des retrouvailles posthumes du caveau familial.

Et la morgue dans tout cela ? Si je n'ai point voulu écriquer mon propos à vous en faire l'histoire détaillée, par ailleurs connue par des publications plus ou moins récentes (A. Mitchell, *The Paris Morgue as a social institution in the XIXth century*, Francia, 1976; Bruno Bertherat «Les visiteurs de la Morgue», *L'Histoire*, 1989), celle-ci s'éclaire d'être replacée dans le contexte que je viens d'évoquer. Cette institution, parisienne à l'origine, n'est pas une invention du XIX^e siècle : dès le XIV^e siècle les prisons du Châtelet comportaient un dépôt de cadavres dans la basse-geôle. Mais c'est l'âge classique et singulièrement le XVIII^e siècle, avec le souci croissant de contrôle social des individus, qui multiplie les témoignages de visites à la basse-geôle où l'on dévisage les morts entassés à travers un guichet, aux fins d'identification, mais souvent aussi par une curiosité que dénoncent les chroniqueurs moralistes comme Sébastien Mercier. Le XIX^e siècle institutionnalise la Morgue, établie en deux sites successifs au cœur de la capitale, à la pointe de l'île de la Cité, ouverte quotidiennement au public, organisée en deux salles séparées par une cloison vitrée : salle d'exposition où les cadavres quasi nus, rafraîchis par un filet d'eau, sont exposés, et salle du public où celui-ci défile et bientôt se presse. Plus tard s'adjoignent des espaces spécialisés, salle d'autopsie, greffe, qui répondent à la vocation première du lieu, en même temps que différents procédés de conservation sont tentés jusqu'à l'installation du frigorifique en 1897. Mais cette vocation officielle, qui assure déjà par elle-même la théâtralisation du lieu, tant à l'occasion des drames collectifs — des journées révolutionnaires du XIX^e à l'incendie du Bazar de la Charité — qu'à l'occasion des assassinats ou faits divers célèbres dont la presse se fait l'écho, a été très vite subvertie et comme submergée par l'afflux massif qui porte vers la Morgue une foule de curieux, gens du peuple, femmes et enfants déplore-t-on, apaches aussi en ce lieu mal fréquenté, mais encore bourgeois et touristes anglais qui la visitent à l'instar des catacombes, comme une curiosité parisienne. En 1876, la femme coupée en morceaux attirera en un seul jour 68 250 entrées. Lieu de curiosité morbide, réceptacle d'élection des jeux troubles d'Éros et Thanatos, la Morgue est ainsi dénoncée à la fin du siècle comme lieu de dépravation : en 1877 les cadavres y sont rhabillés, une campagne lancée en 1887 achemine à la décision prise en 1907 de fermer l'accès public à la Morgue. Triomphe des bonnes mœurs, d'autant plus facile qu'à cette date les procédés policiers d'identification ont retiré dans la majeure partie des cas à l'exposition publique toute justification. Copiée dans le monde entier — le terme même banalisé dans le vocabulaire international —, la Morgue de Paris se referme sur son secret.

Nous en savons assez toutefois — la petite et la grande littérature romantique et post-romantique ont assez complaisamment exploité le thème — pour apprécier la place qu'elle tient dans le dispositif que nous avons évoqué : à l'apogée des grands cimetières nécropoles, la Morgue est, avec l'exécution publique, le dernier lieu

d'exposition du cadavre, d'un face à face ailleurs refusé, d'où la fascination qu'elle exerce.

Voilà qui nous entraîne à une ultime réflexion sur l'esthétisation du cadavre et qui nous ramènera pour conclure à Andres Serrano. N'eût-elle pas dû, en ce lieu, être centrale ? J'espère qu'on acceptera comme légitime l'argument sinon d'incompétence, du moins de discrétion d'un historien soucieux de laisser aux spécialistes cet ordre de commentaires, sans empiéter sur leur territoire. Mais si je ne suis point historien d'art, c'est dans le domaine de l'imaginaire — à vrai dire omniprésent au fil de cet exposé — que j'inscris mes curiosités, et la place du mort — sous la forme du cadavre — dans l'imaginaire rêvé, ne saurait me laisser indifférent, tant la frontière est ténue entre les processus d'esthétisation et l'univers mental qu'ils reflètent.

C'est là un autre chantier sur lequel je ne me risquerai qu'à peine, de crainte d'être entraîné bien loin. Cette aventure de longue durée a ses étapes, et ses grands moments, de ces gisants qui apparaissent à la fin du XI^e siècle, pour prendre du XIII^e au XIV^e leur forme achevée : gisants aux yeux ouverts, et les historiens d'art nous disent qu'ils jouissent déjà de la félicité éternelle, sans préciser pourquoi ceux de l'Italie et de l'Espagne ont les yeux clos : peut-être n'ont-ils pas assez prié ? Puis, à partir du déclin du Moyen Âge commencera cette aventure étonnante, dont Panofsky a proposé les étapes dans une reconstruction rationnelle qui n'est point sans poser de problèmes, mais dont la tendance est sans ambiguïté : le mort se redresse et s'anime, redevient ce qu'il était en vie, agenouillé de plus en plus fréquemment du XV^e au XVII^e siècle, dans l'attitude de la prière ; il se lève ensuite, dans les grands cénotaphes de l'âge classique... à l'âge néo-classique, dirait-on, celui des grands monuments de la crypte de la cathédrale Saint-Paul, à Londres.

Mais cet itinéraire, qui a répondu à des rythmes différents suivant les lieux et les cultures, n'est pas non plus si simple, et si linéaire qu'il ne paraît : et l'épisode du macabre de la fin du Moyen Âge, prolongé parfois bien au-delà du XV^e siècle, est là pour manifester les retours inopinés de l'image du cadavre dans la figuration de la mort à l'usage des vivants.

Ce cadavre «vrai» qui n'est ni la transcription du corps glorieux de ceux qui jouissent de la félicité éternelle, ni l'image idéale d'un défunt que l'on s'obstine à présenter en vie — celui des statues, bustes et médaillons de l'âge classique aux photographies des cimetières du XX^e siècle — a connu lui aussi, dans les représentations qui en ont été données, une évolution caractéristique. Tel que son image agresse la fin du Moyen Âge, à la fin du XIV^e siècle, ce n'est point le squelette, propre et net, mais le «transi» le corps pourrissant aux chairs putréfiées, à l'abdomen éclaté d'où sortent les entrailles, cependant que vers, reptiles et crapauds s'en emparent : celui des tombeaux, mais aussi des enluminures, des fresques, de la danse macabre.

Simplifiant à l'excès, on pourrait dire que cette image s'éloigne progressivement, même si les peintres espagnols de l'âge baroque — voyez Valdés Leal dans ses impressionnantes compositions de Tolède — en ont encore fait bon usage. Tendancieusement, le cadavre s'est fait squelette, grimaçant mais aseptisé. Il s'étire aux dimensions de la tête de mort, support miniaturisé de la méditation des Vanités du XVII^e siècle. Le mort devient «la» mort, qui fixe alors définitivement son apparence. Mais cette évanescence du cadavre, même sous la forme apprivoisée de la mort squelette, n'est pas sans remords ni sans retours.

Certes, on pourra relever que si le thème de la mort reste omniprésent dans l'expression graphique, indéradicable invariant risquerait-on, avec ses paroxysmes à l'âge baroque dans l'image du martyr, sa version néo-classique à laquelle succède l'orgie romantique d'un Delacroix, puis la pulsion morbide d'une fin de siècle appelée par antiphrase la Belle Époque, c'est désormais (à des exceptions près dont Géricault donnerait l'exemple) la mort en vie ou l'instant de la mort qui focalise l'attention.

Il serait sans doute naïf mais point peut-être sans pertinence de rappeler qu'en ce siècle qui découvre la déchristianisation et où l'art profane s'émancipe plus encore qu'auparavant de l'art sacré, la référence jusqu'alors omniprésente au cadavre — celle du Christ crucifié — se marginalise dans un registre spécifique.

Dans la figuration de l'univers céleste ou infernal, des morts ou des ressuscités, on est passé de la nudité des figurations médiévales — ces défunts ramenés par convention à l'âge de trente ans et à une intégrité physique qui les débarrasse des blessures ou atteintes de la vie, tels qu'on les rencontre dans les grandes compositions picturales — à une lecture qui reflète à sa manière le refus de la nudité. Si les âmes souffrantes en Purgatoire des tableaux de l'âge classique restent nues, le XIX^e siècle les habille en paysans de pastorale ou en enfants de Marie, ou les drape de voiles intemporels... Mais au delà de ce mimétisme trop simple qui calque l'apparence des êtres de l'au-delà sur celle du cadavre préparé, une série de représentations plus complexes se greffe, dont l'analyse nous entraînerait trop loin sans doute.

Partiellement déchristianisé, le nouveau culte des morts, tel que nous l'avons vu s'élaborer au cimetière, trouve dans la statuaire ou la photographie ses supports de sublimation spécifiques.

Est-ce à dire que le cadavre ait déserté le territoire de l'expression artistique? Les grandes hécatombes du XX^e siècle, à commencer par celle de 1914-1918, ramènent tragiquement l'attention sur lui : scènes de guerre qui confrontent à la mort nue, dans tout son dépouillement et son horreur, et dont on a pu étudier l'impact tant dans la littérature que dans l'expression graphique de l'expressionnisme allemand, où le thème de la morgue, expression emblématique de la pourriture urbaine, et plus largement d'une société revient en incessant leitmotiv. De même qu'il y aurait en

contrepoint à suivre — je ne m'y risquerai pas ici — les jeux d'évitement et d'attirance hypnotisée tout à la fois, d'un mouvement surréaliste dont les squelettes familiers de Delvaux ou, plus directement interpellatrice, *La Gâcheuse* de Magritte donnent l'illustration. Il est temps de passer à l'aujourd'hui, à ce temps où le thème du tabou sur la mort, reçu et somme toute vérifié par les pratiques de la vie moderne, se trouve comme contesté à l'intérieur par tout un mouvement de redécouverte et d'investissements collectifs dans tous les domaines — médical, sociologique, historique. En contrepoint du silence, ou de la mithridatisation par saturation opérée par les médias, les images de mort ressurgissent de partout, du film à la télévision et à la bande dessinée — retour des morts-vivants qui est sans doute l'un des traits les plus significatifs de l'angoisse actuelle.

Au delà de cette petite monnaie — mais où passe la frontière? — le cadavre a-t-il sa place au rayon du grand art, comme on eût dit autrefois? Formes incertaines à peine esquissées dans l'art brut, d'un Alechinsky ou chez Francis Bacon, ou au contraire scénographies composées de Beuys, dans leur appareil chirurgical : c'est dans ce mouvant contexte que s'inscrit le témoignage apporté par Andres Serrano.

Sommé de porter enfin un jugement sur le témoignage-provocation qu'il nous apporte, je serais tenté, à l'instar de la méthodologie prudente à laquelle nous a invités Daniel Arasse, de procéder par éliminations successives, en énumérant les lectures trop simples auxquelles on ne saurait le réduire.

Ces photographies ne sont point réductibles, encore qu'elles aient un incontestable pouvoir de dénonciation, à une protestation contre le tabou actuel sur la mort, ou contre cette conspiration du silence qui caractérise l'«American Way of Death», ou ses équivalents dans les sociétés occidentales. On ne saurait en réduire la portée à un reportage documentaire sur l'univers des exclus, à la façon dont Richard Cobb, dans son étonnant ouvrage *La mort est dans Paris*, a réussi à restituer, à partir des listes et inventaires d'objets des registres de la Morgue de Paris, l'univers nocturne de l'époque du Directoire. Les cadavres de Serrano, significativement, n'ont point d'identité sociale autre que celle qu'on peut leur supposer, d'histoire de vie autre que celle des circonstances de leur mort. À plus forte raison ne saurait-on ranger l'auteur dans la continuité du discours de l'époque romantique, ou des auteurs réalistes qui ont pris le relais : point d'emphase, une pureté néo-classique a-t-on souligné, qui récuse en apparence tout appel au sentiment, sous quelque forme que ce soit. Entendons par là aussi que tout voyeurisme semble récusé, ce qui est peut-être nous porter garants, imprudemment, de l'œil du spectateur.

Faire du beau avec l'insoutenable, tel paraît bien être le défi d'Andres Serrano, ce que signe sa facture soignée, sa recherche formelle. Mais j'avoue que cette explication par un projet purement esthétique ne me satisfait pas pleinement non plus.

Latino, mais dégagé de toute croyance religieuse, Andres Serrano, tout en assumant son héritage culturel, n'en est en rien esclave, même si c'est déjà prendre position que de nous confronter à l'opacité de la mort à partir de son expression la plus insoutenable, celle du cadavre. Il ne nous engage à aucun dialogue avec ces morts dont il a souvent occulté le visage, bien étranger me semble-t-il à cette tentation contemporaine de faire parler les morts après avoir rendu la parole aux mourants.

Il nous invite, sans concessions à notre corps défendant, à une contemplation et peut-être à une méditation sur le vieux thème de la *Rencontre des trois morts et des trois vifs* :

Itel comme un es, itel fui
Et tel sera comme je suis

Est-ce le dernier mot de la mort d'aujourd'hui ? Il revient à chacun de nous de le prononcer.

Le Musée d'art contemporain de Montréal
remercie le journal *Le Devoir* pour sa collaboration au colloque.

LE DEVOIR

conférences
c o l l o q u e s 2

CHRISTINE BERNIER

BRUNO BERTHERAT

SUSAN DOUGLAS

CHARLES GRIVEL

RÉAL LUSSIER

JOHANNE VILLENEUVE

MICHEL VOVELLE