

Pouvoirs de La Morgue

S t é p h a n e N a p o l i

Il y a des mains tendues que l'artiste a rapprochées en pensant à Michel Ange, des mains qui semblent fouiller le néant. Il y a ce visage de profil, serein, à demi caché sous un linge rouge. Il y a cet autre visage plus jeune, mais plus dévasté, toujours de profil, horizontal, noble et gracieux, malgré le vide de l'orbite où aucun regard ne s'animerait plus, faute d'œil, faute de vie. Il y a ce corps tatoué humide et comme marbré d'étranges veines. Il y a cette « chère tête blonde », ses yeux clos et ses longs cils. Il y a cet homme noir qui était blanc avant de brûler, mais qu'importe, sa poitrine ouverte révèle une gamme de roses et de rouges qui n'a rien d'ethnique.

Dans sa série *La Morgue* (1992), Andres Serrano¹ nous donne à voir des photos de cadavres sans identité, des clichés qui informent sur « l'être cadavre ». Rien à voir avec le traditionnel portrait funéraire, ou avec des icônes, encore moins avec le « témoignage-sur-le-vif » et les cadavres photographiés à la sauvette pour les dits « besoins de l'information ».

Les images de Serrano nous montrent « comment on fait » pour mourir, c'est-à-dire comment cela se passe quand on meurt, de telle ou telle façon. Elles disent, à travers une beauté qui tente d'apaiser, les petits « restes » de vie qui habitent encore un cadavre², et les dévastations d'une mort violente.

Hormis quelques rares indices (une housse blanche avec sa fermeture à glissière, une étiquette) nous n'entr'apercevons rien de la morgue. Andres Serrano ne nous permet pas de voir autre chose que ce sur quoi il a fixé son attention, le plus souvent, une partie du « corps-mort » et le noir du fond. Nous ne pouvons échapper à la confrontation que hors de l'image, en regardant ailleurs ou en prenant la fuite.

Ces photos en cibachrome sont des photos de détails, des morceaux « choisis » de cadavres qui occupent dans certains cas toute

1 – Né en 1950 à New York, Andres Serrano vit et travaille à Brooklyn depuis 1984. À propos de cette série, se reporter à Daniel Arasse, *Andres Serrano. The Morgue. Catalogue de l'exposition de la Seyne / Mer*, co-édité par La Tête d'Obsidienne (La Seyne / Mer), Galerie Yvon Lambert (Paris), Palais du Tau (Reims) et Le Grand Hornu (Mons).

2 – Cf. Louis-Vincent Thomas, *Le Cadavre. De la biologie à l'anthropologie*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1980.

l'image. Le format des œuvres (125,7 x 152,4 cm) nous les restitue plus grands que nature et leur confère une monumentalité qui rapproche de nous ces fragments de corps paisibles ou meurtris. Ce gigantisme les donne à voir comme des portraits³, portraits de cadavres dont la beauté formelle permet de compenser la répulsion suscitée par un sujet, plus à même d'inspirer laideur, dégoût, effroi et honte. La finesse des détails, la haute définition, révélant le moindre grain de beauté, la moindre différence de pigmentation, rendent ces images « picturales » et fondent leur unité. Ce sont ces stries, ces rides, ces veines, ces blessures, ces plaques de sang coagulé, ces brûlures, ces accidents de la peau qui contredisent la surface impeccablement lisse de la photographie pour en constituer l'esthétique.

Serrano dresse une cartographie de l'horrible qui n'est pas sans rappeler la remarque de Pascal sur la capacité de la peinture à nous faire admirer ce que d'ordinaire nous ne regardons même pas. « *L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible* », écrivait Klee. Les intentions d'Andres Serrano sont très claires, tous ses choix cherchent à inscrire la beauté là où nous ne l'attendons pas, afin de nous montrer ce que nous évitons et refusons généralement de voir ou de penser.

Mais Serrano n'est, toutefois, pas dupe des effets réducteurs de la séduction, et bien qu'attentif à la beauté de ses photos, il se méfie de la puissance dissolvante de l'esthétisation. Ne s'est-il pas vu reprocher de réaliser « *de si belles photographies avec de telles abominations* »...Trop d'esthétique, de sophistication risquent d'émousser la force d'une œuvre⁴ qui nous montre ce que notre société cache, escamote⁵ et tente de refouler.

Martign Sanders (collectionneur à Amsterdam) déplore cet effacement : « *Nous avons tout à fait supprimé la mort, seulement le Christ a le droit de mourir, nous avons fait de la mort une affaire religieuse. [...] Il y a une noblesse dans la mort, mais la mort est maudite, on ne peut pas la montrer sans la justification de la religion.* »⁶ Si le Christ n'est pas rigoureusement le seul cadavre que l'on expose dans les maisons (les saints peuvent aussi s'y faire une place), il est vrai que les œuvres qui manifestent la mort ou tout simplement une violence à l'égard du corps y sont rarement admises. Si Serrano avait présenté ses œuvres dans le cadre d'une iconographie religieuse, il n'y aurait très certainement pas eu un tel rejet ou, tout au moins, il aurait été beaucoup plus modéré.

*

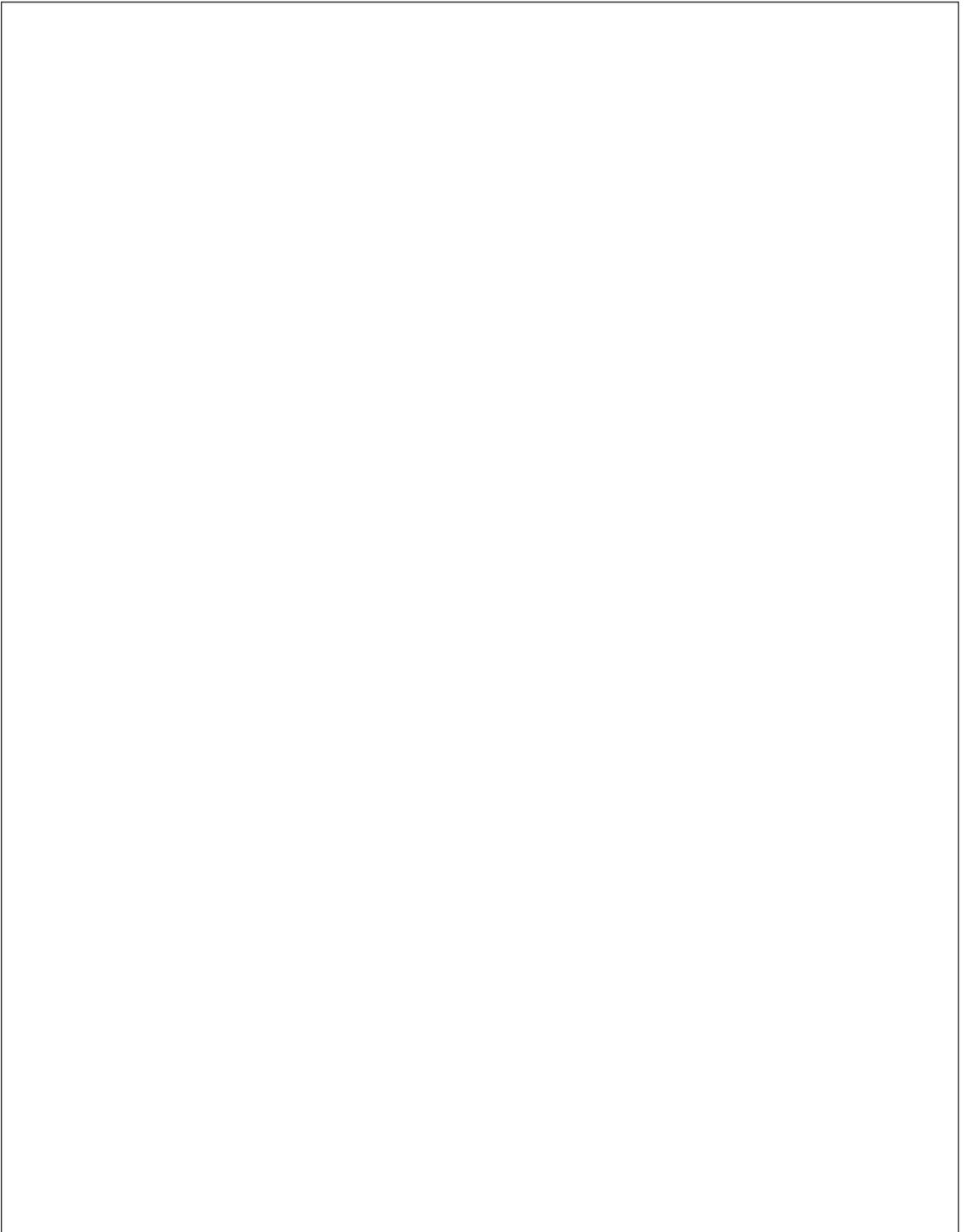
Le sujet c'est donc le cadavre, et non la morgue comme feint de l'annoncer un titre d'exposition qui procède de la métonymie, désignant le contenu par le contenant, et renforçant ainsi la monumentalité du travail présenté. Cette citation directe du lieu institu-

3 – Bien qu'on ne puisse le considérer comme un portraitiste, le portrait domine l'œuvre d'Andres Serrano : portraits de sculptures dans la série des *Immersion*s, portrait de sa femme, Julie Ault, en Madone dans *Pietà* (1987), portraits de sans-abri dans la série *Nomads* (1990), portraits d'ultra-réactionnaires racistes avec les *Klans* (1990), portraits de prêtres et de sœurs dans la série des *Church* (1994), portraits d'individus dans les séries *Budapest* (1994), *Istanbul* et *History of Sex*, enfin « portraits » de cadavre : *La Morgue*.

4 – Cf. Gianni Romano, « La Palette Cachée d'Andres Serrano », *Art Press*, n° 160, juin 1991, p. 30-33.

5 – Cf. Louis-Vincent Thomas, *Rites de mort. Pour la paix des vivants*, Paris, Fayard, 1985, notamment « L'escamotage des morts », p. 79-95.

6 – Les citations non référées figurant dans cet article sont extraites d'entretiens réalisés par l'auteur, et regroupés dans son mémoire *La Morgue* (1992). *Andres Serrano (intentions de l'artiste et réception de l'œuvre)*, Université de Paris I, Sorbonne, 1997.



7 – Serrano parle volontiers de ses « toiles » plutôt que de ses photographies et se réclame indirectement de la peinture lorsqu'il explique son intérêt à représenter des cadavres : « *Ce n'est pas extraordinaire de vouloir représenter la mort. Beaucoup de peintres l'ont fait à travers l'histoire.* » Terry Gross, « Irreverent Images », *Applause*, USA, mai 1993, p. 12-15.

8 – Freud n'aurait pas été surpris par ces titres, ayant déjà noté que « nous insistons toujours sur le caractère occasionnel de la mort : accidents, maladies, infections, profonde vieillesse, révélant ainsi nettement notre tendance à dépouiller la mort de tout caractère de nécessité, à en faire un événement purement accidentel. » Freud, *Essais de psychanalyse*, cité par Edgard Morin, *L'Homme et la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 72.

9 – « *Le vivant ne s'adapte pas à la mort. Celle-ci le prend toujours par surprise* », Maud Mannoni, *Le nommé et l'innommable. Le dernier mot de la vie*, Paris, Denoël, 1991, p. 60. « *D'ailleurs, c'est toujours les autres qui meurent* », rappelle l'épithaphe apposée sur la tombe de Marcel Duchamp à Rouen, et écrite par lui-même.

Andres Serrano,
Fatal Meningitis II, 1992



tionnel dont l'espace n'est pas identifiable dans les œuvres crée un contraste entre ce que nous savons ou imaginons de la morgue, lieu froid, aseptisé, macabre, lourd d'odeurs nauséuses et ce que nous observons dans les photos, tout particulièrement dans les plus poétiques d'entre-elles.

Ce n'est effectivement qu'à la lecture des titres des tableaux⁷ que nous comprenons vraiment d'où viennent les cadavres représentés. Ces titres recomposés pour qu'ils soient à la fois poétiques et descriptifs agissent plutôt comme une légende. Ils nous interdisent d'échapper à la réalité. Si certaines images ne cachent rien de la mort qu'elles figurent, d'autres moins directement explicites, nous séduisent avant que la lecture du titre ne vienne troubler et/ou inverser notre première perception. Le titre court-circuite notre rapport à l'image. Il bouleverse et rend bouleversant le statut de ces détails de corps qui demandaient à être scrutés.

Une dialectique s'installe entre l'œuvre et son titre, entre ce que nous imaginons et ce qui est (ou a été). Tant que nous l'ignorons, nous pouvons interpréter l'image à loisir et la mésinterpréter. Une fois que nous en avons pris connaissance, nous ne pouvons plus la regarder comme l'instant d'avant, nous savons désormais quel événement macabre elle figure, nous savons même de quel type de mort il s'agit (noyade, coups de couteau, ingestion de mort aux rats, etc.). Les titres apportent à l'œuvre l'anecdote et la narration que l'image ne contient pas, un peu de vie de ces morts... « *De manière à ce que les gens comprennent ce qu'ils regardent* », souligne l'artiste qui a insisté délibérément sur le caractère accidentel de ces décès⁸.

Serrano nous montre la mort comme l'accident d'une vie, accident que nous pouvons certes éviter, mais aussi, accident fatal qui ôte la vie au moment le plus inattendu, subitement et qui, en cela, nous concerne tous, nous qui sommes sans exception des « *condamnés-à-mourir* »⁹, des vivants en sur-sis, des « *destins de mort* » (Héraclite).

*

Bien que presque unanimement reconnue comme la plus forte série de l'artiste, et malgré sa pictorialité (ou à cause d'elle), *La Morgue* a suscité des attitudes de rejet, des comportements d'évitement,

et provoqué des réactions quasi viscérales¹⁰. La dialectique qu'elle instaure entre beauté et répulsion en interdit pourtant toute lecture manichéenne.

Nombreux sont notamment les articles de presse qui affirment que les œuvres sont « *très troublantes* », qu'elles sont « *à la fois élégantes et répulsives* », ou encore « *saisissantes et renversent l'estomac* », « *obsédantes et (im)morales* », « *d'une dureté souvent insoutenable* ». Pour certains c'est « *un art proche de l'indécence* », car ces « *cadavres exquis ? [sont] des œuvres impitoyables qui jouent sur la limite de l'horreur et du supportable* ».

Pour Charles Lerman (journaliste), « *Serrano nous montre les déchets de l'esprit* ». Il ajoute : « *Oser montrer des images dignes d'un livre d'anatomie-pathologie [...] est déjà difficile à accepter, mais oser présenter ces images bien encadrées, avec un éclairage artistique et la volonté évidente de perfection technique, accrochées aux cimaises d'une grande galerie parisienne [galerie Yvon Lambert], bref, vouloir en faire des œuvres d'art relève du voyeurisme le plus malsain.* »¹¹

Lors de leur présentation en Écosse, les réactions ont atteint une rare violence. Jugeant les œuvres « *obscènes* » et « *horribles* », une conseillère municipale d'Edinburgh a demandé la fermeture de l'exposition. Un conseiller municipal conservateur les qualifia de « *malades* » et susceptibles de troubler l'ordre public. Andres Serrano sera traité de « *malade et pervers* » par une banderole brandie par la fiancée d'un homme récemment assassiné (« *Ces prétendues œuvres d'art [lui rappelaient] d'horribles souvenirs* »).

Les réactions du public font échos à ces qualificatifs. Dans la galerie d'Yvon Lambert, « *des gens entraient, restaient deux secondes et sortaient aussitôt, pour eux c'était insoutenable* » ; dans celle de Ugo Ferranti, à Rome, le premier jour de l'exposition certains se sentaient mal et couraient à l'air libre reprendre leurs esprits. Le galeriste qui reconnaît son propre « *malaise* » dû rapidement se munir d'une trousse de soins pour « *“ranimer” trois ou quatre personnes par semaines* » !

Les réactions des responsables des expositions (sommeil perturbé, difficulté « *de vivre avec* », hésitation avant d'ouvrir leur galerie, etc.) attestent également d'une

10 – Sur les quarante-cinq œuvres qu'elle comporte, seules trente-six ont été exposées et deux autres reproduites dans certains catalogues.

11 – Charles Lerman, « Anatomopathologie », *Le Nouveau Politis. Le mensuel*, Paris, janvier 1993.

Andres Serrano,
Jane Doe Killed by Police, 1992



gêne, d'une difficulté à appréhender la mort, à la côtoyer, même en image. S'il paraît pourtant culturellement mieux équipé pour les affronter, le spécialiste de l'art n'en est pas pour autant immunisé contre le malaise provoqué par l'évocation de la mort. Sa réaction est simplement plus pondérée.

L'ensemble de ces attitudes confirment que le cadavre est perçu comme le paradigme de l'abject, ce que Julia Kristeva a très bien pointé dans *Pouvoirs de l'horreur* : « *Le cadavre (cadere, tomber), ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort, bouleverse plus violemment encore l'identité de celui qui s'y confronte comme un hasard fragile et fallacieux. [...] Tel un théâtre vrai, sans fard et sans masque, le déchet comme le cadavre m'indique ce que j'écarte en permanence pour vivre. [...] Le cadavre – vu sans Dieu et hors de la science – est le comble de l'abjection. Il est la mort infestant la vie. Abject. [...] C'est là, tout près mais inassimilable. Ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire.*

*[...] Inlassablement, comme un boomerang indomptable, un pôle d'appel et de répulsion met celui qui en est habité littéralement hors de lui. [...] Un "quelque chose" que je ne reconnais pas comme chose. [...] À la lisière de l'inexistence et de l'hallucination, d'une réalité qui, si je la reconnais m'annihile. L'abject et l'abjection sont là mes garde-fous. Amorces de ma culture. »*¹²

Or, c'est bien notre culture du XX^{ème} siècle qui fait de la mort un tabou, un impensé et qui rend indécente et repoussante la vue du cadavre ou sa simple évocation. Tandis que les Malgaches entretiennent encore avec les restes des défunts une relation d'intimité et d'amour, inhumant les squelettes pour les toiletter dans la fête, nous ne tolérons qu'un mort présentable, c'est-à-dire un cadavre nettoyé de tous les signes de la thanatomorphose, des scories de la décomposition. Le corps-mort doit avoir « l'air vivant », donner l'impression de n'être que paisiblement endormi. Divers soins thanatiques (maquillage, injection de colorants, ajout de prothèses remodelant le visage, etc.) lui sont désormais prodigués pour maintenir un semblant d'intégrité, lui restituer « l'apparence de la vie »¹³, l'embellir.

Spectateurs et « critiques » semblent s'être comportés devant les photos d'Andres Serrano comme s'ils étaient dans une morgue¹⁴ ou un *funeral home*, c'est-à-dire comme s'ils se trouvaient en présence même des cadavres, et non de leur représentation. Luc Boulanger note que si « *habituellement lors des rencontres de presse, les gens restent devant les œuvres pour discuter, [...] les visiteurs sortaient systématiquement de la salle après avoir fait le tour des photographies.* »¹⁵ Difficile de déguster petits fours et rafraîchissement en cette « désagréable » compagnie, on ne festoie plus en l'honneur du défunt depuis bien longtemps. Si les spectateurs cherchent à éviter au maximum tout contact prolongé avec ces images n'est-ce pas de peur d'attraper la mort, à la manière d'une maladie contagieuse ?¹⁶

12 – Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Le Seuil, 1980, p. 11.

13 – Cf. Louis-Vincent Thomas, *Rites de Mort*, op. cit., p. 147-154 (« Les soins du corps »).

14 – La morgue qui sert d'atelier à l'artiste, c'est ici le lieu où sont déposés les cadavres non-identifiés ou soumis à une expertise médico-légale.

En France, sa visite ne sera interdite au public qu'à partir de 1907 (Cf. Bruno Bertherat, « Les visiteurs de la Morgue », *L'Histoire*, n° 180, septembre 1994, p. 16-21). Jusque-là, les citoyens étaient invités à s'y rendre pour identifier les cadavres. C'était ainsi devenu l'un des lieux les plus visités de la capitale.

Si elle ferme ses portes, c'est à la fois pour des raisons d'ordre moral, mais aussi (coïncidence peu banale pour notre propos) à cause du développement de la technique photographique, désormais utilisée par la police pour l'identification des cadavres (Cf. Charlie Najman et Nicolas Tourlière, *La Police des Images*, Paris, Encre Éditions, 1980). Depuis le mois de janvier 1997, il est possible de consulter sur le World Wide Web un site de la gendarmerie française diffusant des images strictement documentaires de victimes non-identifiées en appelant à témoin (<http://www.section-recherches.archimedia.fr>).

15 – Luc Boulanger, « Andres Serrano, De Sang-froid », *Voir*, Montréal, Canada, 20 octobre 1994.

« *La superstition populaire est convaincue que le corps après la mort entend et se souvient, rappelle justement l'historien, c'est pourquoi il est recommandé de ne pas parler en sa présence plus qu'il ne faut.* » Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, Paris, Le Seuil, p. 65.

16 – « *Tout ce qui a trait à la mort est rejeté comme contagieux. [...] La mort est exclue.* » Philippe Ariès, *ibidem*.

La représentation de la mort telle que l'a réalisée Andres Serrano agit comme présentation de la mort. L'écart entre le cadavre et la photographie du cadavre vole en éclat. Le *ce fut* du référent est devenu *l'ici et maintenant* du référent. Le cadavre semble bel et bien présent et les attitudes des visiteurs sont empreintes de recueillement et de respect. Nos images ne se seraient donc pas toutes dévitalisées. La photographie demeure dans ce cas précis le *voici* dont parlait Roland Barthes : « *Telle photo, en effet, ne se distingue jamais de son référent, ou du moins elle ne s'en distingue pas tout de suite ou pour tout le monde [...] : percevoir le signifiant photographique n'est pas impossible (des professionnels le font), mais cela demande un acte second de savoir ou de réflexion.* »¹⁷

En dépit de ce cortège de réactions négatives et répulsives, *La Morgue* connaît un certain succès commercial (une cinquantaine d'œuvres, au moins, sont actuellement entrées dans des collections publiques ou privées). Si la plupart des collectionneurs accrochent leur acquisition sur leurs murs et vivent avec, c'est tout simplement parce qu'ils les trouvent belles en dépit du vécu horrible dont elles témoignent. C'est pourtant ce même mélange qui fait se détourner d'autres collectionneurs dont certains possèdent, par ailleurs, des œuvres des séries antérieures. Cristina Parravicini (galeriste et collectionneuse vivant à New York, proche amie d'Andres Serrano) parle de voyeurisme (l'anthropologue Louis-Vincent Thomas parlerait de « *cannibalisme de l'œil* »). Elle déplore le choix de ce sujet, tout comme un critique du XIX^{ème} siècle le faisait à propos du Radeau de la Méduse de Géricault : « *Des cadavres livides étendus sur des poutrelles mal jointes, la contraction musculaire des êtres qui ne semblent leur survivre que parce qu'ils sont encore debout [...] sont-ils un sujet que l'on doit reproduire à nos regards et qui puisse captiver notre attention ?* »¹⁸

Hélène de Franchis qui reconnaît une qualité exceptionnelle aux photographies n'a « *pas aimé cette exposition [galerie Paula Cooper, New York] notamment le fait d'utiliser la mort pour provoquer une réaction, j'avais trouvé que c'était très américain, trop spectaculaire, comme ces films qui utilisent des scènes très violentes pour attirer* ». Mais, lorsque le spectateur affirme que l'artiste voulait absolument provoquer un effet de choc, n'est-ce pas parce qu'il le subit lui-même de plein fouet ? Se sentant agressé, il se défend en accusant l'artiste, comme si celui-ci était coupable d'avoir heurté sa sensibilité. Certes, il y a de la provocation dans le travail d'Andres Serrano, mais tout comme il y en avait dans l'*Olympia* de Manet, à propos de laquelle Théophile Gautier écrivait, il y a plus d'un siècle : « *Olympia ne s'explique d'aucun point de vue, même en la prenant pour ce qu'elle est, un chétif modèle, étendu sur un drap, Le ton des chairs est sale. [...] Les ombres s'indiquent par des raies de cirage plus ou moins large. Nous excuserions encore la laideur, mais vraie, étudiée, relevée par quelques splendides effets*

17 – Roland Barthes, *La Chambre Claire*, Paris, Gallimard / Le Seuil, 1980. p. 16.

18 – K[ératry], « *Troisième lettre d'un vieil ami des arts à son ami* », *Le Courrier*, n° 71, 30 août 1819, cité par Régis Michel, *Géricault, l'invention du réel*, Paris, Gallimard / Réunion des Musées Nationaux, 1992, p. 154.

« Ce n'est pas Andres Serrano qui a inventé le rapprochement du chapelet et du sexe masculin (épilé) ; il s'est contenté de le confirmer et d'enregistrer ce hasard qui, en associant un sexe, un mort et le signe d'une religion, avait condensé des éléments fondamentaux de sa quête intime. L'image n'est forte que si l'on accepte son caractère fortuit – comme si, dans la mort, s'était révélée-là une connivence archaïque et secrète. »

Daniel Arasse,
« Les Transis »,
in Andres Serrano,
The Morgue, La Seyne/Mer,
La Tête d'Obsidienne, 1993

Andres Serrano,
Death by Asphyxiation,
(détail), 1992



*de couleur. [...] Ici, il n'y a rien, nous sommes fâchés de le dire, que la volonté d'attirer les regards à tout prix. »*¹⁹

Dans une sorte d'effet boomerang, le spectateur reproche très souvent à l'artiste de ne chercher qu'à accaparer l'attention en scandalisant gratuitement. Serrano ne soupçonnait peut-être pas à quel point le cadavre était artistiquement intouchable, bien qu'il ait lui-même directement vécu quotidiennement cette douloureuse expérience de la confrontation avec la mort et avec le processus de cadavérisation des corps. Dans son travail, l'artiste a justement cherché à ne rien laisser transparaître de ses sentiments, ni de ses répugnances²⁰. Ainsi, l'arrière-plan noir, en effaçant toute référence à la morgue, décontextualise les corps. « J'ai toujours été respectueux, tient à préciser Serrano, j'ai toujours eu le sentiment qu'ils étaient encore des êtres en vie, même si la plupart du temps ils ne ressemblaient pas à la personne qu'ils étaient, vivants. J'avais le sentiment que l'esprit humain était là d'une certaine manière. » Cette pudeur participe du « ton » des images et les empêche de verser dans l'obsène. Il faut une vraie volonté pour accomplir un tel travail. L'esprit de provocation ne saurait suffire. L'intérêt d'un tel effet de l'œuvre

19 – Cité par Françoise Cachin, Manet, « J'ai fait ce que j'ai vu », Paris, Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 1994.

20 – « Au départ, j'étais nerveux, confie-t-il, j'avais l'impression que je serais malade chaque fois que j'avais faim. Même si je portais un masque et des gants, je prenais un bain chaque jour, dès mon retour à la maison. Ce n'est qu'après deux semaines que j'ai cessé de m'inquiéter et que je me suis mis à agir comme si c'était un endroit de travail ordinaire, un peu comme un atelier. Je ne me sentais plus en danger. » Alexandre Sirois, « Face à la mort. Entretien avec l'artiste », *Le Quartier*, n° 8, Montréal, Canada, 22 novembre 1994.

sur le spectateur n'est-il pas justement de l'amener à s'interroger sur les raisons profondes du choc éprouvé ?

Si Marc et Josée Gensollen (médecins psychiatres), n'acceptent pas, eux, la transposition de l'artiste, c'est qu'ils lui reprochent une certaine artificialité. L'écart est en quelque sorte trop important avec l'expérience qu'ils ont de la morgue. Bien qu'ils reconnaissent au travail d'Andres Serrano « *une réelle qualité plastique* », ils se disent « *gênés, [par] le caractère un peu spectaculaire* », par l'effet « *facile* » et l'impossibilité « *d'aller au devant [d'une] œuvre [imposée] d'une manière trop présente* ». « *Il y a quelque chose qui manquait, poursuivent-ils, qui nous a renvoyé instantanément à nos expériences [de la morgue], c'est l'odeur fade qui provient des dégagements basiques des corps qui, bien que réfrigérés, sont quand même en instance de décomposition, ça, les produits de conservation, formol et autres, tout ça nous paraît peut-être plus lié à des odeurs plutôt qu'à un spectacle. D'autre part les couleurs ne sont pas du tout, mais alors pas du tout la réalité de ce qu'on peut observer dans les morgues. L'éclairage c'est du néon, c'est un éclairage blafard, les couleurs sont également blafardes, c'est de la céramique bleu pâle ou vert délavé... le cadavre apparaît dans un contexte glauque. Tandis que là, le cadavre est magnifié, valorisé par l'adjonction de draps de couleur, [...] je ne voudrais pas dire un effet décoratif parce que cela dépasserait ma pensée, mais quelque chose de cet ordre-là quand même.* »

Marc et Josée Gensollen reprochent à Serrano de magnifier la mort, de nous présenter de beaux, mais de faux cadavres, des détails enjolivés, mais trompeurs. Or, « *la mort n'est jamais belle, elle n'est jamais paisible, elle intervient toujours au terme de souffrances, ou elle génère toujours des souffrances chez les autres, et ce décalage qu'il y avait entre le caractère somptueux et beau de ces prises de vue et la réalité de la mort nous donnait à penser qu'on était dans le faux, il y a quelque chose de faux.* »

L'intention de l'artiste est de nous proposer la confrontation, de nous amener à nous interroger, à prendre conscience d'un état de fait. Si, telle la Gorgone, la mort ne peut se regarder en face ²¹, les œuvres de Serrano ne sont-elles pas un filtre qui nous permet d'aborder l'impensable, les ténèbres aveuglantes de l'abject ? Voir l'irregardable et ainsi questionner son irregardabilité ? « *Comme la splendeur du soleil exige l'emploi de verres fumés qui en atténuent pour nos yeux l'éclat insoutenable, ainsi la ténèbre de la mort ne devient objet de spéculation qu'à travers l'écran d'une médiation discursive. [...] Faute du courage nécessaire pour supporter le tête-à-tête et le face-à-face, nous penserons notre propre néant par objet interposé.* » ²²

Stéphane Napoli

Historien d'art

21 – « *Le masque de Gorgô traduit l'extrême altérité, l'horreur terrifiante de ce qui est absolument autre, l'indicible, l'impensable, le pur chaos : pour l'homme, l'affrontement avec la mort.* »

Jean-Pierre Vernant, *La Mort dans les yeux*, Paris, Hachette, 1985, p. 12.

22 – Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, [1977], Paris, Flammarion, 1996, p. 10-11, 19-20.