

Morts en séries : représentations et usages des cadavres dans la fiction télévisée contemporaine

Pierre Mercklé, Thomas Dollé

Raison Publique, n° 11, décembre 2009, pp. 229-246

Pour citer cet article :

Mercklé Pierre, Dollé, Thomas, « Morts en séries : représentations et usages des cadavres dans la fiction télévisée contemporaine », *Raison Publique*, n° 11, décembre 2009, pp. 229-246

Introduction : un objet triplement illégitime

S'intéresser aux représentations de la mort dans les séries télévisées, c'est risquer trois infamies emboîtées¹. De façon générale, les recherches sur la télévision – qui est pourtant, au moins quantitativement, le premier loisir des Français – ont été très longtemps, et dans une certaine mesure restent encore aujourd'hui, déconsidérées et marginalisées au sein de la sociologie de la culture (Pasquier, 2003). A cette première

¹ Heureusement, c'est aussi une infamie de plus en plus largement partagée : nous remercions toutes celles et ceux qui nous ont aidés à progresser dans l'exploration de cette univers particulier : Bernard Lahire, dont la sociologie de la culture, en particulier *La Culture des individus* (2004), mais aussi les goûts télévisuels (et en particulier la passion pour *Alias* et *La Nouvelle Star*) ont largement contribué à légitimer notre travail à nos propres yeux ; Alison Galloway, professeur d'anthropologie biologique à l'université de Californie à Santa Cruz (UCSC) et consultante en anthropologie médico-légale du FBI, qui a bien voulu partager avec nous son expérience de téléspectatrice un peu particulière des *Experts* et de *Bones*, et dont les avis scientifiquement éclairés nous ont été précieux au début de cette recherche ; Christine Détéz et Olivier Vanhée, responsables du séminaire de recherche « Sociologie de la culture et de la réception » de l'ENS Lettres & Sciences Humaines, qui a justement consacré ses travaux en 2007-2008 aux représentations de la mort dans les séries télévisées ; Fabienne Soldini, pour avoir accepté de soutenir cette recherche dans le cadre du programme ANR consacré aux « Représentations de la mort dans la fiction et l'art contemporain », qu'elle a coordonné entre 2006 et 2009 ; Pascal Lubino, pour sa participation active à l'analyse de *Dexter* ; Muriel Darmon, Anne Simon, Pascale Trompette et Olivier Vanhée à nouveau, pour leurs précieux commentaires sur une première version de cet article.

illégitimité s'ajoute ensuite celle d'un genre particulier : avec les jeux, les séries – et en particulier les séries américaines – ont longtemps fait l'objet d'un mépris né en France dans les années 1980, avec la diffusion de *Dallas* le samedi soir sur TF1, et leur diffusion massive sur de nouvelles chaînes privées à vocation commerciale beaucoup plus que culturelle. Enfin, s'intéresser à la façon dont y sont représentés les cadavres, c'est risquer un certain nombre d'incompréhensions supplémentaires, sinon d'accusations de morbidité ou de nécrophilie, auxquelles d'ailleurs les personnages des séries en question sont eux-mêmes régulièrement en butte, comme le personnage de Zack dans *Bones*, qui avoue, à propos de sa famille : « J'ai commis l'erreur de leur dire que je travaille sur des cadavres et des squelettes, ils me prennent pour un monstre » (épisode 6 de la saison 1). Au total donc, avouer un intérêt sociologique pour les cadavres dans les séries télévisées continue réellement de susciter au mieux l'étonnement, au pire la défiance, comme ont pu le confirmer certaines réactions aux premières présentations de cette recherche.

Et pourtant, à l'intersection de ces trois illégitimités, il y a un certain nombre d'œuvres, comme par exemple *CSI (Les Experts)*, *Six Feet Under* ou *Dexter*, qui paradoxalement figurent parmi celles qui, au cours de la dernière décennie, ont le plus fortement participé au processus récent de « légitimation » de ce genre télévisuel : on ne peut en effet manquer d'être d'abord surpris par la concomitance entre la place de plus en plus grande occupée dans les séries télévisées par les cadavres, les professions qui les traitent et les lieux où elles s'exercent, et une transformation plus générale de l'offre culturelle dans ce domaine spécifique, caractérisée par l'augmentation de la qualité des fictions télévisées, dans toutes ses dimensions (scénario, mise en scène, construction des personnages, réalisation, etc.), autrement dit par l'avènement de la « Quality Television » (Feuer, Kerr et Vahimagi, 1984). Ce que nous nous efforcerons de montrer ici, à travers d'abord un inventaire historique rapide du corpus des séries télévisées contemporaines dans lesquelles la représentation du cadavre constitue une figure narrative centrale, à travers ensuite une première tentative d'analyse thématique des façons de « parler » ou plutôt de « montrer » la mort dans ce corpus, et enfin à travers une enquête ethnographique sur la réception de la série *Dexter* par des téléspectateurs

plutôt héritiers d'un capital culturel familial élevé², c'est que ce paradoxe n'en est un que d'apparence : il se pourrait bien que ce processus de légitimation des séries et les transformations des représentations sociales de la mort aient entretenu des rapports étroits, mais en partie inattendus, en vertu desquels les dispositions acquises par le visionnage des « séries macabres »³, au lieu de nourrir les éventuelles expériences réelles de la mort selon une logique « éthico-pratique », alimentent plutôt l'exercice d'un nouveau « droit de cuissage symbolique » (Grignon et Passeron, 1989) exercé par les téléspectateurs cultivés sur des objets culturels populaires.

La nouvelle visibilité du cadavre ?

L'interrogation initiale procède du sentiment d'une importante transformation du genre de la « fiction procédurale »⁴, caractérisée par une visibilité inédite des corps des victimes. Jusqu'à la fin des années 1990, les cadavres y étaient demeurés (presque) invisibles, en général réduits à une silhouette sous un drap blanc, et du reste leur dispositif narratif était presque systématiquement organisé autour d'une séquence d'exposition montrant plutôt le crime, dont le modèle était fourni par la séquence

² L'analyse du corpus a été conduite à partir de la grille d'analyse élaborée collectivement dans le cadre du séminaire de recherche « Sociologie de la culture et de la réception ». L'application de cette grille, qui visait à expliciter le cadre implicite de règles suivies lors de la mise en scène d'un cadavre, consistait à : mesurer le temps d'exposition du corps, dans son ensemble comme dans ses différentes parties ; relever les façons de montrer le corps (en entier, par parties, lesquelles, à quelle distance, avec quelle mise au point et quelle profondeur de champ) ; détailler les types d'opérations effectués sur et autour de lui, les interventions dont il est l'objet, et les propos tenus à son sujet, etc.

L'enquête de réception a été réalisée au cours de l'année 2007-2008, auprès d'étudiants français téléspectateurs de la série *Dexter*, en articulant deux approches complémentaires : d'une part, une observation directe du visionnage des épisodes de la première saison, et d'autre part une série d'une vingtaine d'entretiens semi-directifs portant sur les pratiques culturelles des enquêté-e-s, sur leurs pratiques télévisuelles et sur leurs rapports avec la mort et ses représentations. Dans la suite, nous indiquerons à la suite de chaque citation d'entretien les professions des deux parents des enquêté-e-s.

³ Le terme « macabre » est employé ici non dans son sens second de « sinistre », mais dans son sens premier : « qui a pour objet les squelettes, les cadavres ».

⁴ Nous avons choisi de traduire ainsi l'anglais « *procedurals* », raccourci de « *police procedural fictions* », terme servant à désigner les fictions, et donc en particulier les séries télévisées, organisées narrativement autour de la description du travail d'investigation criminelle.

prégénérique de *Columbo* (1971-2003). Le changement se produit apparemment au début de la décennie avec la série *CSI (Les Experts)*, qui a engendré deux *spin-offs*⁵ américains – *CSI: Miami (Les Experts à Miami)* et *CSI: NY (Les Experts à Manhattan)* – et de nombreuses imitations européennes (dont *RIS : Police scientifique*, diffusée sur TF1). La mutation de la séquence prégénérique – qui ne montre plus le meurtrier, ni même le meurtre, mais l'étape suivante, celle de la découverte du corps de la victime – en est le premier symptôme, qui symbolise pleinement l'ensemble de la transformation récente de l'économie narrative des séries américaines, selon une double logique : d'une part cette séquence contribue à circonscrire l'objet des séries à l'enquête, qui débute avec la découverte du « corps » du délit et s'achève avec la résolution de l'énigme policière qu'il incarne ; d'autre part, en phase avec une tendance sociale beaucoup plus profonde (Erner, 2006) dont elle est une expression parmi d'autres, cette mutation proclame que le premier personnage principal n'est plus le criminel, mais la victime. Quant au second personnage des *Experts*, c'est la science : la série s'est longtemps distinguée par l'absence totale d'épaisseur biographique de ses protagonistes qui, du moins pendant les trois premières saisons, n'ont pratiquement pas d'histoire personnelle, le principe narratif tenant tout entier dans l'enquête, faisant intervenir médecins légistes, spécialistes des scènes de crimes, chimistes, experts en balistique, etc. : le véritable sujet de la série, c'est l'enquête médico-légale, et plus précisément encore c'est la science au service de l'enquête médico-légale.

A la suite de la diffusion des *Experts*, on a rapidement assisté à une multiplication des fictions télévisées plaçant les cadavres, et les professions organisées autour de leur traitement, au centre de leur dispositif narratif, de *Six Feet Under* à *Dexter*, en passant par quelques séries moins remarquées, mais tout aussi remarquables de ce point de vue, comme *All Souls*, *Crossing Jordan (Preuves à l'appui)*, *Dead Like Me*, *Tru Calling*, *Afterlife*, et d'autres mieux connues des téléspectateurs français, comme *NCIS* et *Bones*.

⁵ Un *spin-off* est une série dérivée d'une série originale, qui en reprend le principe et/ou certains personnages. Un des premiers *spin-offs* de l'histoire des séries télévisées fut celui de *Dallas*, intitulé *Knots Landing (Côte Ouest)*, dont Gary Ewing, le frère de J.R., devenait le personnage principal.

Mais ce que *Les Experts* ont pu contribuer à faire oublier, c'est qu'en réalité, de part et d'autre de l'Atlantique, plusieurs séries remarquées avaient déjà fait d'un/e médecin légiste leur personnage principal, comme dans *X-Files (Aux frontières du réel)* et plusieurs séries moins connues des téléspectateurs français : *Leaving LA*, qui se déroule à la morgue de Los Angeles, la série canadienne *Da Vinci's Inquest* et en Angleterre l'éphémère *McCallum* et la plus résistante *Silent Witness*⁶. Et on peut encore ajouter que le début de cette histoire se confond en réalité presque exactement avec le début de l'histoire des séries télévisées, puisque les deux premiers médecins légistes de la fiction télévisée sont *Wojek* (1968-1968), héros de la première série dramatique de l'histoire de la télévision canadienne, et *Quincy* (1976-1983), qui officiait à la morgue du Comté de Los Angeles.

Cadavre, corps, scène de crime, morgue : états et lieux de la mort dans les séries télévisées

Cette énumération peut sembler fastidieuse, mais elle présente au moins l'avantage de montrer l'importance du phénomène. Si l'on prend pour échantillon de référence la dernière semaine du mois de janvier de chacune des trois années écoulées, le fait est que depuis plusieurs années, les téléspectateurs des chaînes françaises gratuites ont eu chaque semaine la possibilité de regarder entre dix et quinze épisodes de « séries macabres »⁷. Mais qu'ont vu ces téléspectateurs en réalité ? A quoi ressemblent les cadavres dans ces séries ? Quand et comment sont-ils montrés ? Dans la plupart des cas, le cadavre apparaît à l'écran au terme de la séquence pré-générique, entièrement consacrée à la narration de sa découverte, en générale fortuite, par un promeneur sur une plage, un couple d'amoureux dans une clairière, un enfant jouant à cache-cache... Que

⁶ Douze saisons diffusées sur *BBC1* depuis 1997, diffusée en France par Jimmy sous le titre *Autopsie*, et par TF1 sous un titre moins explicite (*Affaires non classées*).

⁷ Semaine du 22 au 28 janvier 2007 : 15 épisodes (*Les Experts à Manhattan*, *Six Feet Under*, *Preuve à l'appui*, *RIS Police scientifique*, *NCIS*, *Bones*) ; semaine du 21 au 27 janvier 2008 : 10 épisodes (*Preuve à l'appui*, *RIS Police scientifique*, *NCIS*) ; semaine du 20 janvier au 25 janvier 2009 : 12 épisodes (*NCIS*, *Dexter*, *Bones*, *Les Experts à Manhattan*).

découvrent-ils ? La première nouveauté « visible », c'est justement que nous, téléspectateurs, voyons ce qu'ils voient, et qu'on ne montrait pas auparavant de la même façon : cette première « monstration » du cadavre cherche en général un effet de choc sur le téléspectateur (caméra subjective à hauteur d'épaule, gros plan, relativement bref, sur le visage du cadavre ou un membre disloqué ou décomposé, souligné par une acmé sonore ou musicale, suivi d'un « *cut* » rapide et du générique), destiné à l'assigner à la place de la personne qui découvre le cadavre.

La seconde nouveauté visible, qui apparaît avec l'accumulation des épisodes, c'est la volonté de montrer la mort « dans tous ses états » : dans *Les Experts* et dans *Bones* en particulier, c'est une sorte d'encyclopédie illustrée des façons de mourir et des façons d'être mort qui est ainsi progressivement assemblée. Du corps apparemment intact, comme s'il était encore vivant, jusqu'au squelette, en passant même, dans un épisode de *Bones*, par une sorte de boue informe (Figure 1), c'est toute l'échelle des états possibles de la condition *post mortem* qui est ainsi donnée à voir.



Figure 1. « The Truth in the Lye » (« Les femmes de sa vie », *Bones*, épisode 5 de la saison 2)

Le cadavre et la scène de crime

Cela dit, la qualité de ce premier lieu de monstration de la mort est en réalité ambivalente et subit une mutation importante entre la séquence qui précède le générique et celle qui le suit immédiatement. La première séquence post-générique se déroule au

même endroit, mais ce n'est plus le même endroit : la plage, la clairière, la cachette de l'enfant sont devenues des « scènes de crime ». La transformation de l'espace par le cadavre et son traitement policier et médico-légal est signifiée par des marqueurs iconiques désormais familiers des téléspectateurs des fictions procédurales : les rubans jaunes marqués de l'inscription « Crime Scene Do Not Cross », les gyrophares des véhicules de police, les combinaisons blanches et les gants en latex des enquêteurs de la police scientifique... Ce *decorum*, qui représente la transformation d'un lieu où l'on a vécu (où l'on s'est promené, où on a fait ou voulu faire l'amour, où on s'est caché) en un lieu où l'on est mort, contribue à une autre transformation, fondamentale, de la façon dont la mort est représentée : une transformation du « cadavre » en « corps », dans le cadre d'un processus que la scène de crime met généralement en scène comme contradictoire, voire conflictuel. Les dialogues autour du corps sur les scènes de crime télévisuelles, aussi bien dans *Dexter* que dans *Les Experts* ou *NCIS*, sont souvent révélateurs d'un dissensus autour de la qualité sociale de ce corps : si les policiers s'intéressent davantage à l'identité sociale et psychologique de la victime, les experts commentent surtout la physionomie du corps, les causes possibles de la mort, en employant un vocabulaire ostensiblement technique. Dans ce domaine la « morgue » (!) dont fait preuve Temperance Brennan, l'héroïne de *Bones*, vis-à-vis des policiers, est patente. La scène de crime est de ce point de vue le lieu de l'opposition entre deux logiques de traitement du cadavre, l'une d'identification et de personnification, et l'autre de « physiologisation » et de « clinicisation ».

Mais la scène de crime est aussi le lieu d'une seconde opposition cruciale, bien que peut-être moins immédiatement perceptible, entre le réel et la fiction, dont la frontière est marquée cette fois non par le fameux ruban jaune, mais par le générique lui-même. Avant celui-ci, il n'y a pratiquement aucun marqueur visuel qui permettrait de distinguer infailliblement ces images de celles des documentaires ou des journaux télévisés, par exemple. Le générique – en indiquant que les personnes sont en réalité des « personnages », joués par des actrices et des acteurs – marque, en même temps que l'entrée dans l'enquête, l'entrée dans la fiction ; ce faisant, il invite les téléspectateurs à quitter la position « ordinaire » qui leur était assignée dans la séquence pré-générique,

pour activer les « codes » spécifiques de l'expérience fictionnelle de la représentation de la mort.

Le corps et la morgue

Nous avons jusqu'ici employé indifféremment, pour désigner le corps mort, les termes de « cadavre », de « mort » ou de « corps » ; mais en réalité, chacune de ces façons de désigner le corps mort correspond à un lieu et un moment différents de son traitement médico-légal (Carlino, 1998). Alors que le « cadavre » n'est montré que très rapidement, et de façon dramatisée, en empruntant assez régulièrement à l'esthétique fantastique héritée des films *gore* (Simon, 2009), le « corps », objet du travail médico-légal inauguré sur la scène de crime juste après le générique, est montré de façon très différente : la caméra se fait déjà plus distante, objective, clinique. Mais le lieu où s'accomplit pleinement cette « clinicisation » du corps mort, c'est la morgue : à la caméra subjective succède le plan fixe, à la pénombre succède un éclairage cru et froid, sans ombre ; et à la mort « sale » et noire (liquéfiée, carbonisée, putréfiée) de la séquence pré-générique, succède la mort « propre » et blanche de la table d'autopsie. La morgue est bien le « nouveau lieu » de la fiction procédurale, dont la consécration est profondément liée au processus de visibilisation des cadavres à l'œuvre depuis une dizaine d'années dans les séries télévisées.

A la différence là encore de la scène de crime, la morgue est à l'évidence le lieu d'une pédagogie de la mort : aux questions posées par le cadavre sur la scène de crime, succèdent les réponses apportées par et avec le corps à la morgue. Le cadavre est l'œuvre du meurtrier, et parfois même son œuvre d'art⁸. Mais le corps, lui, est l'œuvre du légiste, qui par son travail (incision, extraction d'organes, reconstitution) en opère la transmutation, en général au cours d'une séquence à forte imprégnation pédagogique : elle est en général l'occasion d'un « cours » délivré par le légiste, soit à un assistant, soit

⁸ On peut mentionner par exemple le cadavre « sculpté » de l'épisode 8 de la saison 1 de *RIS, Die Sprache der Toten*, la copie allemande des *Experts* : sa texture et sa posture semblent faire directement écho aux « écorchés morts » de l'artiste anatomiste allemand Günther Von Hagens (Mercklé, 2006).

aux enquêteurs venus réclamer ses conclusions, et dont le caractère souvent artificiel peut surprendre celui ou celle qui ne partage pas cet aspect particulier du « pacte » fictionnel, que les séries macabres partagent d'ailleurs avec les séries médicales comme *E.R. (Urgences)* ou plus récemment *Dr House*. Le second artifice employé dans le cadre de la mise en œuvre de cette pédagogie de la mort passe par le recours aux séquences d'endoscopie en images de synthèse, utilisées systématiquement dans *Les Experts* et leurs imitations, et grâce auxquelles les téléspectateurs peuvent suivre, à l'intérieur du corps de la victime, la trajectoire et les dégâts causés par une balle, un coup de couteau, un poison.

« Death goes Pop »

Nouvelles images, nouvelles professions, nouveaux lieux : tout concourt à faire penser que la mort est de plus en plus « à la mode » à la télévision, ce qui constituerait d'une certaine façon un retournement des évolutions qui avaient conduit auparavant, dans les années 1970, au développement de la thèse d'un déni croissant de la mort dans les sociétés occidentales, aussi bien aux Etats-Unis qu'en Europe (Ariès et Stannard, 1975 ; Ariès, 1975 ; Thomas, 1975 ; Elias, 1982), et qui ont été du reste largement contestées (Walter, 1994 ; Déchaux, 1997, 2001). En réalité, plutôt qu'à un tel retournement, c'est sans doute à une reconsidération des relations entre rapports sociaux avec la mort et rapports culturels avec les images de la mort qu'invite cette « mode » récente, dans la continuité d'une évolution de beaucoup plus longue durée (Goldberg, 1998) : à partir du milieu du XIXe siècle, aux États-Unis et en Angleterre, la mort se serait retirée progressivement de la vue des individus, en raison de changements sociaux, religieux et médicaux, parmi lesquels l'augmentation de l'espérance de vie des ascendants, la baisse des taux de mortalité infantile, la médicalisation et l'« hospitalisation » de la fin de vie, la professionnalisation du traitement des morts, la disparition des exécutions publiques... Et parallèlement, on aurait assisté à une augmentation du nombre d'œuvres d'art représentant la mort, de plus en plus peinte, racontée dans les journaux, et ensuite prise en photo, jusqu'à la « vogue » des photographies *post mortem* dans l'Angleterre et l'Amérique de la fin du XIXe siècle (Burns, 1990 ; Burns et Elizabeth, 2002 ; Ruby, 1995).

Autement dit, « Death goes pop » : « la mort devient populaire », pour reprendre le titre du livre de Charlton McIlwain (2005), qui étend l'analyse de Vicky Goldberg à l'histoire des représentations de la mort à la télévision américaine, en particulier à partir d'une analyse du succès et des modes de réceptions dans le public américain de la série *Six Feet Under*. D'une part, il existerait selon McIlwain une corrélation entre le déclin de la visibilité de la mort dans la « vie réelle », et l'augmentation de ses représentations dans les médias ; et la télévision fournirait la preuve la plus évidente de ce regain d'intérêt de la culture pour la mort et les façons de mourir, qu'il résume par un mot-clé, « more » : « plus de mort, plus de souffrance, plus de maladie, et plus de douleur. Plus de façons de mourir » (p. 68, traduit par nos soins). D'autre part, la fiction télévisée jouerait, dans ce domaine particulier, un rôle pédagogique fondamental, qui lui conférerait la capacité de transformer les rapports qu'une société dans son ensemble entretient avec la mort.

Or la double enquête que nous avons menée, à l'articulation de l'analyse de corpus et de l'enquête de réception, nous amène à discuter en partie ces deux affirmations : d'une part, comme nous allons le voir, loin d'être totalement débridée, la représentation de la mort dans les fictions télévisées contemporaines se caractérise au contraire par un jeu complexe, sous multiples contraintes, entre monstration et dissimulation, qui révèle l'existence de « règles » fortes structurant les façons de représenter la mort à la télévision ; et d'autre part, il n'est absolument pas certain que l'intention pédagogique de certaines de ces séries, pourtant patente, soit au principe de transformations profondes des rapports entretenus avec l'expérience réelle de la mort par les téléspectateurs, ou au moins par ceux d'entre eux qui sont d'origine socio-culturelle favorisée.

Montrer la mort, dissimuler les morts

On pourrait croire, à la fois en raison de la multiplication des séries télévisées montrant la mort dans ses différents états, et en raison de la volonté encyclopédique de certaines d'entre elles, que le processus de monstration ainsi enclenché n'a ni règle, ni limite, ni tabou. En réalité, l'analyse du corpus révèle au contraire l'existence de règles fortes de

monstration des corps morts dans les fictions télévisées, profondément accordées à la fois aux règles qui prévalent pour la monstration des corps vivants dans les mêmes fictions, et aux règles qui organisent les discours sur la mort en dehors de ces fictions. Pour faire apparaître ces règles, il faut examiner les corps par morceaux : quelles sont les parties du corps, les organes, que les séries ne donnent jamais à voir ? La réponse, si l'on peut dire, saute aux yeux : aucune des séries du corpus, sans exception recensée à ce jour, ne montre les parties génitales des cadavres – et les séries américaines ne montrent pas non plus les seins des cadavres de sexe féminin. Ces parties du corps ne sont donc pas plus montrables à la télévision chez les morts que chez les vivants, et les séries macabres usent, pour les dissimuler, de procédés auxquels les téléspectateurs sont depuis longtemps habitués : ce sera, ici, l'épaule d'un enquêteur au premier plan, le montant d'un éclairage halogène, un cadrage savamment pensé, ou un simple linge (Figure 2) : comme à l'intérieur du bloc opératoire (Faure, 2005), le « champ » stérile peut servir à délimiter, séparer, même cacher ce qui doit, au sens cinématographique cette fois, être tenu « hors champ ».



Figure 2. « Abra Cadaver » (« La fièvre de l'or », *CSI*, épisode 16 de la saison 3)

Ici, ce qui est montré, autant sinon plus que la mort, c'est la fiction : la télévision ne donne pas plus à voir que la réalité, mais au contraire moins que la réalité, puisque

« dans la vraie vie », ou plutôt dans la vraie mort, les médecins légistes ne s'embarrassent pas de telles pudeurs. Evidemment, cet « artifice » qui consiste à systématiquement masquer les parties génitales est le produit d'une contrainte forte imposée par le diffuseur et les autorités publiques ; mais il a aussi pour conséquence de produire un « effet de fiction », qui rappelle aux téléspectateurs que les codes qu'ils doivent mettre en œuvre pour décrypter les scènes qui leur sont données à voir sont justement ceux qui régissent l'expérience fictionnelle, et non l'expérience réelle, de la mort et de son traitement.

Un « tabou » de second rang structure les règles de monstration des cadavres, de façon moins obligatoire cependant que pour les parties génitales : de manière générale, les cadavres d'enfants restent peu visibles. Par exemple, en 63 épisodes de *Six Feet Under*, un seul enfant meurt, et on ne voit jamais son cadavre. Mais à la différence du précédent, c'est là un interdit dont les séries macabres peuvent jouer dans le cadre d'une stratégie de distinction. *Les Experts à Miami* (en particulier dans les épisodes 6 et 8 de la saison 1), puis *Bones* (Figure 3), se sont ainsi démarqués notablement des autres séries du corpus par une transgression de cette limite, cependant elle-même régie par des règles de monstration/dissimulation : l'une d'entre elles, consistant à disposer un ou plusieurs personnages au premier plan, entre la caméra et la table d'autopsie, est parfaitement identique à celle employée par certains étudiants en médecine, quand ils se placent derrière des camarades pour ne voir que la partie du corps disséquée, pour « oublier que c'était un homme entier » (Godeau, 2007, p. 29).



Figure 3. « A Boy in a Bush » (« Innocence perdue », *Bones*, épisode 1 de la saison 5)

Que manque-t-il surtout à un corps pour être, devenir ou redevenir une « personne » ? La technique la plus classiquement mise en œuvre en la matière, héritée des tableaux d'anatomie hollandais du XVII^e siècle, consiste à tenir le visage et surtout le regard hors champ, à les dissimuler ou au moins à ne jamais les montrer en même temps que le reste du corps en plan large. Une scène d'autopsie de l'épisode 3 de la dernière saison de *Crossing Jordan* (*Preuves à l'appui*) est particulièrement spectaculaire de ce point de vue : on n'y aperçoit jamais le corps et le visage de l'enfant dans le même plan, sauf par le truchement d'une image sur un écran de contrôle en arrière plan (Figure 4), ce qui a pour effet de renforcer encore l'effet de dissociation entre le corps et la personne, condition psychologiquement nécessaire à la fois de l'exercice des actes de la médecine légale et de leur monstration.



Figure 4. « 33 Bullets » (« 33 balles », *Crossing Jordan*, épisode 3 de la saison 6)

Le « pacte iconique » entre les téléspectateurs et les fictions télévisées

Pour certains de ses observateurs, la « Quality Television » américaine, en favorisant l'innovation et la créativité dans les fictions, se donnerait ainsi la possibilité de jouer dans la problématisation de certains faits sociaux un rôle configurationnel beaucoup plus important que celui de la fiction télévisée de production française, réduite généralement à ne présenter qu'un état provisoire, toujours en quelque sort dépassé au moment où il est diffusé, d'un conformisme social né de luttes de définition entre différents acteurs sociaux (Macé, 2006, p. 309). Cette capacité qu'auraient les fictions télévisées américaines de reconfigurer les représentations sociales, nous avons souhaité l'éprouver par une enquête de réception, auprès d'étudiants français téléspectateurs de la série américaine *Dexter*, dont les parents appartiennent globalement à ce qu'on pourrait appeler la « fraction dominée de la classe dominante » (Bourdieu, 1979), relativement mieux dotée en capital culturel qu'en capital économique. Ce que montre la confrontation des résultats de l'enquête de réception et de l'analyse filmique, c'est que les règles de monstration des cadavres dans les séries sont constitutives d'un véritable « pacte iconique » (Passeron, 1991, p. 279) passé entre les téléspectateurs « cultivés » et les fictions télévisées, qui a en réalité pour conséquence paradoxale de neutraliser les effets de la fiction sur les représentations sociales.

Pour la plupart des téléspectateurs que nous avons interrogés, il n'y a pas dans *Dexter* de scènes ou d'images qu'ils auraient perçues comme insoutenables, ou « dégueulasses » pour reprendre le terme justement récusé par l'un d'entre eux. Il ressort au contraire des entretiens, comme de l'observation de leurs réactions au moment même du visionnage des épisodes, que les téléspectateurs de la série sont dotés d'un « horizon d'attentes » (Jauss, 1978) ajusté à l'univers dramaturgique qu'elle propose, et organisé par la connaissance qu'ils ont eux-mêmes des « codes » qui régissent la monstration des cadavres dans ce type d'objet culturel. Ce sont donc des téléspectateurs doublement « cultivés » que nous avons rencontrés : certes parce qu'ils sont des « héritiers culturels » (étudiants, et enfants de parents ayant suivi des études supérieures et exerçant majoritairement des professions intellectuelles), mais aussi et surtout parce qu'ils sont au fait de ces « codes » qui organisent la monstration, et fondent cette « culture » des séries, qui permet l'ajustement entre ce qu'ils s'attendent à voir et ce qui est donné à voir, et qui est précisément ce qui rend ces images recevables.

Ce pacte iconique particulier passé entre les téléspectateurs de *Dexter* que nous avons observés et interrogés, et les représentations de la mort qui y sont proposées, a sur la réception de la série un effet apparemment paradoxal. D'une part, le pacte repose sur l'acceptation d'un « code » qui justifie la monstration du cadavre par la place nouvelle qu'il occupe au centre du dispositif narratif, comme en témoignent les réponses des enquêtés aux questions sur la nécessité de montrer des cadavres à l'image :

« Mais par exemple dans *Bones*, y a vraiment que, c'est vraiment que à partir du cadavre que l'enquête se déroule donc, euh, forcément, il faut bien regarder ce qui s'y passe, quoi. (...) Ben quoi, je pense c'est important parce qu'y a, enfin entre guillemets parce qu'y a, parce que ça donne des informations sur le tueur quoi, par exemple dans *Dexter*, quand on voit les bonnes femmes là qui sont découpées (*rires*) euh bon, voilà quoi, si on voit pas on sait pas trop, on sait pas trop ce qui s'est passé quoi, même si c'est vraiment euh, (*rires*), même si c'est pas très beau à voir, quoi ». (Elisa, 22 ans, parents enseignants-chercheurs)

Comme on peut le comprendre à travers les propos d'Elisa, en cela très représentatifs de ceux de l'ensemble des téléspectateurs observés et interrogés, la reconnaissance de la nécessité de la monstration des cadavres, en raison de leur place dans le dispositif

narratif, n'engendre toutefois aucune disposition particulière qui rendrait sa vue agréable, ou recherchée pour elle-même ; elle semble bien plutôt au principe d'une sorte d'indifférence :

« Ben dans *Dexter* c'est un peu, c'est un peu le point principal, quoi, donc ça c'est, peut-être non, même finalement quand j'y pense on n'en parle pas tellement, quoi des cadavres, c'est plus quelque chose de normal, quoi, limite c'est on parle plus de ce qui se passe à côté justement. » (Pierre, 19 ans, mère professeure agrégée de lettres classiques, père professeur agrégé de lettres modernes)

Pierre a remarqué que les cadavres étaient au centre du dispositif narratif de *Dexter*, mais justement cette centralité semble en produire en quelque sorte la neutralisation. Dans le « pilote » de la série *Bones*, l'héroïne, Temperance Brennan, proteste auprès de l'officier des douanes qui découvre dans ses bagages la tête momifiée qu'elle est chargée d'expertiser : « Je ne suis pas une sociopathe, je suis une anthropologue ! » De façon parfaitement homologue, le pacte iconique passé avec la série consiste à mettre les téléspectateurs en droit d'affirmer à leur tour : « Nous ne sommes pas des sociopathes, nous sommes des téléspectateurs ».

Expérience fictionnelle, expérience réelle

Si c'est dans la capacité à trouver de la ressemblance « entre la situation présente et des expériences passées incorporées sous formes d'abrévés d'expérience, que l'acteur peut mobiliser les “compétences” qui lui permettent d'agir de manière plus ou moins pertinente » (Lahire, 1998, pp. 117-118), peut-on, sur ce principe, faire l'hypothèse que les expériences fictionnelles des représentations de la mort permises par les séries télévisées, peuvent être incorporées de la même façon, puis remobilisées ensuite dans le contexte d'expériences réelles de la mort, qui viendraient en quelque sorte les « activer » ? Autrement dit, la monstration des cadavres peut-elle être au principe d'une reconfiguration des rapports qu'une société entretient avec la mort ? En réalité, à rebours d'une application mécanique de la théorie du réalisme émotionnel (Ang, 1985, pp. 41-45), nous n'avons relevé aucune transformation véritablement significative du rapport à la mort, en tous cas chez les téléspectateurs « cultivés » (au double sens où

nous avons employé ce terme précédemment). La plupart des enquêtés tracent ainsi clairement la frontière entre la fiction et la « réalité », y compris ceux qui ont pourtant eu des expériences de décès parmi leurs proches, concomitantes du visionnage de séries du corpus, comme Frédéric :

« Nan ça a jamais été des morts violentes autour de moi donc, enfin, maladies, donc c'est pas, enfin personnellement j'arrive à garder le concept fiction réalité, quoi. (...) Ben c'est pas du tout similaire donc, euh, ça a pas du tout de rapport, après pour les gens qu'ont des expériences beaucoup plus dures je sais pas tu vois, mais, nan moi ça, fiction quoi ». (Frédéric, 22 ans, parents traducteurs de brevets de l'allemand vers le français).

Tout se passe comme si la socialisation des téléspectateurs aux règles de monstration de la mort à l'œuvre dans les séries télévisées ne produisait ses effets qu'à l'intérieur de l'expérience fictionnelle : à une autre série télévisée, un film, ou encore, notablement, entre le visionnage d'une série et la lecture d'un roman⁹. Autrement dit, le fait de reconnaître une représentation comme « réaliste » dans une fiction, et ce à un niveau connotatif, n'engendre mécaniquement aucun supplément d'inscription, aucune intensification de la relation avec ce qui est ainsi représenté, mais seulement avec les autres représentations de ce qui est ainsi représenté : que « des objets réels exemplifient certaines des descriptions qui sont constitutives des entités fonctionnelles (...) n'implique pas que les énoncés de la fiction dénotent des objets de cette sorte ou s'y réfèrent et affirment des choses qui sont susceptibles d'être vraies à leur sujet » (Bouveresse, 2008, pp. 34-35).

Un nouveau « droit de cuissage symbolique » ?

En partie à l'encontre à la fois de la thèse de McIlwain et de l'intention pédagogique même des séries macabres contemporaines, leur réception par les jeunes adultes français que nous avons observés et interrogés ne témoigne d'aucune transférabilité significative

⁹ En l'occurrence, l'immense succès des romans de Patricia Cornwell (Soldini-Bagci, 2009), consacrés aux aventures du docteur Kay Scarpetta, médecin légiste et consultante du FBI, mais aussi de ceux de Kathy Reichs (dont *Bones* est adapté) et de Jeff Lindsay (dont *Dexter* est adapté) a largement favorisé la familiarisation des publics des séries avec les codes de la fiction médico-légale.

des dispositions fictionnelles à l'expérience réelle. Au terme de cette analyse, nous pouvons même tenter une hypothèse presque inverse : partis à la recherche d'un nouveau rapport à la mort dont la fiction télévisée serait le principe moteur, nous avons en réalité plutôt trouvé des indices possibles d'un nouveau rapport à la fiction télévisée, au moins chez les téléspectateurs disposant d'un capital culturel important, dont la représentation de la mort serait au moins le révélateur.

D'une part en effet, il est indéniable que la multiplication des séries télévisées de ce genre nouveau s'est inscrite au cœur du processus de développement de la « Quality Television » aux Etats-Unis, qui trouve aujourd'hui son aboutissement dans un mouvement de légitimation de ces biens culturels longtemps disqualifiés que sont les fictions télévisées : avec l'aval constant d'un certain nombre d'entrepreneurs de légitimité culturelle¹⁰, la « honte culturelle » auparavant associée au goût pour les séries télévisées est en voie accélérée de disparition. D'autre part, il n'est pas certain que le rôle de premier plan joué dans ce processus par les séries macabres soit totalement fortuit : il se pourrait qu'on assiste ici à la reconstitution d'une articulation « momentanément » perdue entre loisir populaire et représentation de la mort¹¹, dont les racines sont en réalité extrêmement anciennes, puisqu'on peut les faire remonter au XVe siècle, au moment où la leçon d'anatomie devient un spectacle « de masse », qui peut se dérouler devant plusieurs centaines de spectateurs (Ferrari, 1987 ; Mandressi, 2003, 2005).

Certes, on peut voir dans ce mouvement l'indice d'une autonomisation ou d'une émancipation symbolique possible d'un pan important de la culture populaire. De fait, la plupart des séries du corpus témoignent, dans des jeux d'intertextualité savamment mis en scène, d'une forme remarquable d'autonomie référentielle : Booth, le policier de

¹⁰ Pour n'en citer que quelques uns, *Télérama*, *Les Inrockuptibles*, et même *Les Cahiers du Cinéma*, consacrent très régulièrement des articles et des dossiers aux séries télévisées américaines.

¹¹ Dont le succès des expositions de cadavres « plastinés » de Von Hagens (Mercklé, 2006) pourraient d'ailleurs constituer quelques indices supplémentaires.

Bones se compare à celui de *X-Files*, et multiplie les références aux œuvres télévisuelles et cinématographiques populaires, des *Flintstones* (*La famille Pierrafeu*) à *Star Wars* ; Dinozzo, son *alter ego* de *NCIS*, vénère les chemises à fleur du héros de *Magnum*, selon lui « élément fondamental de la culture américaine », sur laquelle il est intarissable¹². Et loin de servir à signifier l'inculture de ces personnages qui savent ainsi décoder parfaitement les univers culturels ainsi explorés, cette autonomie symbolique sert plutôt, très systématiquement, à moquer l'ignorance de la culture populaire dont font preuve leurs partenaires, qu'il s'agisse de Temperance Brennan dans *Bones*¹³ ou de McGee et Zyva David dans *NCIS*.

Cela étant dit, il n'y a probablement ici en fait aucune matière à se laisser aller à une célébration enchantée d'une hypothétique reconquête de l'autonomie symbolique d'une pratique socialement disqualifiée. Il se pourrait bien que cette autonomisation symbolique des objets culturels que sont les séries macabres américaines récentes soit en fait au principe d'une « hétéronomisation » sociale de leurs usages : ce mouvement, en fin de compte, est en effet aussi celui dans lequel ces objets culturels emblématiques de la culture populaire que sont les séries télévisées sont amputés de leurs usages « éthico-pratiques » (Lahire, 1993) par un « pacte iconique » imposé par les téléspectateurs dotés de capitaux culturels génériques et spécifiques importants, et fondé sur la circularité des transferts de dispositions esthétiques d'une expérience fictionnelle à une autre, et sur l'autonomie symbolique des systèmes de références qui découle de cette circularité, favorisant leur lecture savante, au détriment d'une lecture ordinaire. Ce

¹² Dans une autre scène de cet épisode 5 de la saison 3 de *NCIS*, symptomatiquement intitulé « Mr. & Mrs. Smith », le même Dinozzo, tout en jouant au Tetris sur une console portable, explique à ses collègues que l'affaire sur laquelle ils enquêtent lui fait penser aux mésaventures des personnages éponyme joués par Brad Pitt et Angelina Jolie.

¹³ Dans l'épisode 5 de la saison 1 de *Bones*, déjà évoqué plus haut, le contraste est saisissant entre le dialogue dans lequel Booth et Zack multiplient les références à la culture populaire, et le plan final dans lequel Temperance Brennan fait preuve d'une connaissance de la culture jeune purement théorique et livresque, qui ne manque pas de susciter l'hilarité de ses acolytes : découvrant les restes d'un feu de camp et des canettes, elle explique doctement à son partenaire hilare que les adolescents aiment se retrouver ainsi pour « consommer de l'alcool et écouter de la musique culturellement illégitime à un volume élevé » (« drink alcohol and listen to culturally inappropriate music in high volumes »).

mouvement est donc susceptible – ce qu’une prédisposition « populiste » de la sociologie de la culture (Grignon et Passeron, 1989), empressée de saluer l’accession d’un élément-clé de la culture populaire à la légitimité symbolique, peut facilement tenir dans l’ombre – d’avoir le sens social de l’exercice d’un nouveau « droit de cuissage symbolique » (ibid., p. 61), par lequel les classes favorisées contraignent les classes populaires à se plier à leurs normes habituelles de réception des biens culturels¹⁴, qu’elles qu’ils soient, et dont la fiction télévisée n’est qu’un nouveau terrain, après tant d’autres.

Références bibliographiques

- Ang Ien (1985), *Watching "Dallas". Soap operas and the Melodramatic Imagination*, Methuen
- Ariès Philippe (1975), *Essais sur l'histoire de la mort en Occident : du Moyen Âge à nos jours*, Seuil
- Ariès Philippe et Stannard David E. (1975), *Death in America*, University of Pennsylvania Press
- Bourdieu Pierre (1979), *La distinction. Critique sociale du jugement*, Ed. de Minuit
- Bouveresse Jacques (2008), *La connaissance de l'écrivain, Sur la littérature, la vérité et la vie*, Agone
- Burns Stanley B. (1990), *Sleeping Beauty: Memorial Photography in America*, Twelve Trees Press
- Burns Stanley B. et Elizabeth A. (2002), *Sleeping Beauty II: Grief, Bereavement in Memorial Photography American and European Traditions*, Burns Archive Press
- Buxton David (1990), *From the Avengers to Miami Vice : Form and Ideology in Television Series*, Manchester University Press
- Carlino Andrea (1998), "Personne, corps, cadavre et retour", *Revue médicale de la Suisse romande*, 118, pp. 1035-1041
- Déchaux Jean-Hugues (1997), *Le souvenir des morts. Essai sur le lien de filiation*, PUF
- Déchaux Jean-Hugues (2001), "La mort dans les sociétés modernes : la thèse de Norbert Elias à l'épreuve", *L'Année Sociologique*, vol. 51, n° 1, pp. 161-184
- Elias Norbert (1982), *La solitude des mourants*, Christian Bourgois éditeur, trad. fr. 1998
- Erner Guillaume (2006), *La société des victimes*, La Découverte

¹⁴ Ultime symptôme : alors qu’on a longtemps considéré que la difficulté à faire entrer les séries télévisées dans le moule légitime de la « théorie de l’auteur » (Buxton, 1990) empêchait leur légitimation, ce dernier obstacle semble bien être levé, avec la reconnaissance, puis la consécration, dans les discours critiques comme dans les réceptions « cultivées », de la figure du « créateur », dont Alan Ball (*Six Feet Under*) ou Steven Bochco (*NYPD Blue*) constituent des archétypes. En faut-il un dernier indice ? Le numéro des *Cahiers du cinéma* d’avril 2009 propose un entretien avec « David Chase, créateur des *Soprano* »...

- Faure Yann (2005), "L'anesthésie française entre reconnaissance et stigmates », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 156-157, pp. 98-114
- Ferrari Giovanna (1987), "Anatomy Lessons and the Carnival: the Anatomy Theater of Bologna", *Past and Present*, 117, pp. 50-106
- Feuer Jane, Kerr Paul et Vahimagi Tise (dir.) (1984), *MTV : "Quality Television"*, BFI
- Godeau Emmanuelle (2007), *L'"esprit de corps". Sexe et mort dans la formation des internes en médecine*, Editions de la Maison des sciences de l'homme
- Goldberg Vicky (1998), "Death takes a Holiday, Sort of", in GOLDSTEIN Jeffrey (dir.), *Why We Watch: the Attractions of Violent Entertainment*, Oxford, pp. 27-52
- Grignon Claude et Passeron Jean-Claude (1989), *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Seuil, Gallimard
- Jauss Hans Robert (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard
- Lahire Bernard (1993), *La raison des plus faibles*, Presses Universitaires de Lille
- Lahire Bernard (1998), *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Nathan, bibl.
- Lahire Bernard (2004), *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, La Découverte
- Macé Eric (2006), *La société et son double. Une journée ordinaire de télévision*, Armand Colin
- Mandressi Rafael (2003), *Le Regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Seuil
- Mandressi Rafael (2005), "Dissections et anatomie", in Corbin Alain, Courtine Jean-Jacques et Vigarello Georges (dir.), *Histoire du corps, tome 1 : De la Renaissance aux Lumières*, Seuil, pp. 311-333
- McIlwain Charlton (2005), *When Death Goes Pop. Death, Media & the Remaking of Community*, Peter Lang
- Mercklé Pierre (2006), "La signification sociale des "écorchés morts" de Von Hagens : art ou science ?" *Congrès de l'Association française de sociologie, Réseau thématique "Gestion politique du corps et des populations"*
- Pasquier Dominique (2003), "La télévision : mauvais objet de la sociologie de la culture ?" *colloque "Supports, dispositifs et discours médiatiques à l'heure de l'internationalisation"*, 28 juin - 3 juillet 2003
- Passeron Jean-Claude (1991), "L'usage faible des images, enquêtes sur la réception de la peinture", in *Le raisonnement sociologique*, Nathan, pp. 257-289
- Ruby Jay (1995), *Secure the Shadow: Death and Photography in America*, MIT Press
- Simon Anne (2009), "La société occidentale au miroir du zombie : de quelques évolutions du cinéma gore", in Girel Sylvia et Soldini-Bagci Fabienne (dir.), *La mort et le corps dans les arts aujourd'hui*, l'Harmattan
- Soldini-Bagci Fabienne (2009), "Représentations du cadavre dans les romans policiers macabres", in Girel Sylvia et Soldini-Bagci Fabienne (dir.), *La mort et le corps dans l'art aujourd'hui*, l'Harmattan
- Thomas Louis Vincent (1975), *Anthropologie de la mort*, Payot
- Walter Tony (1994), *The Revival of Death*, Routledge