

Du cadavre au corps Problématique visuelle du cadavre dans *Six Feet Under*

Estelle Bayon, cand. Ph.D.

Volume 23, numéro 2, printemps 2011

Enquêtes sur le cadavre : 2. Fantastique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1007589ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1007589ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

1916-0976 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bayon, E. (2011). Du cadavre au corps : problématique visuelle du cadavre dans *Six Feet Under*. *Frontières*, 23(2), 43–47. <https://doi.org/10.7202/1007589ar>

Résumé de l'article

La série télévisée *Six Feet Under*, consacrée à la vie quotidienne d'une famille de directeurs de pompes funèbres, propose une approche inédite et originale du cadavre. Très crue dans les détails de la thanatopraxie, elle montre ouvertement des corps tout en dévoilant le véritable enjeu de l'embaumement : effacer la mort sur le mort. Que ce soit pour les familles du défunt ou pour le téléspectateur lui-même, la vision du cadavre ne peut se faire sans une esthétique, un imaginaire, qui le transforment en corps. Pour affronter la vision d'un mort, un filtre visuel est indispensable qui, sous l'illusion de la frontalité, n'est qu'une mise à distance du cadavérique. Notre article étudie quelques-unes de ces différentes imageries : commerciale, théâtrale, grotesque, fantasmagorique, sérielle.

Résumé

La série télévisée *Six Feet Under*, consacrée à la vie quotidienne d'une famille de directeurs de pompes funèbres, propose une approche inédite et originale du cadavre. Très crue dans les détails de la thanatopraxie, elle montre ouvertement des corps tout en dévoilant le véritable enjeu de l'embaumement : effacer la mort sur le mort. Que ce soit pour les familles du défunt ou pour le téléspectateur lui-même, la vision du cadavre ne peut se faire sans une esthétique, un imaginaire, qui le transforment en corps. Pour affronter la vision d'un mort, un filtre visuel est indispensable qui, sous l'illusion de la frontalité, n'est qu'une mise à distance du cadavérique. Notre article étudie quelques-unes de ces différentes imageries : commerciale, théâtrale, grotesque, fantastique, sérielle.

Mots clés : *esthétique – série télévisée – voir – cadavre – corps – embaumement.*

Abstract

The series *Six Feet Under*, dedicated to the daily life of a family of undertakers, offers a new and original approach to the corpse. A raw approach with details of the science of body preservation, it openly shows bodies, revealing the true role of embalming : erasing death from the dead body. Whether for bereaving families or for the TV viewer, the vision of a corpse is impossible without aesthetics and imagination which transform it into a body. To face the sight of a dead body, a visual filter is necessary which keeps the corpse at a distance maintaining the illusion of facing it. Our article studies some of these imaginaries : commercial, theatrical, grotesque, phantasmic, serial.

Keywords : *aesthetic – TV series – to see – corpse – body – embalming.*

DU CADAVRE AU CORPS

Problématique visuelle du cadavre dans *Six Feet Under*

Estelle Bayon, cand. Ph.D.,
doctorante en arts et sciences de l'art,
Laboratoire d'esthétique théorique et appliquée (LETA),
Université Paris I – Panthéon-Sorbonne.

FAIRE BONNE FIGURE

Il est rare de voir un véritable cadavre. Alors qu'on visitait la Morgue de Paris en attendant l'invention du cinéma, l'exposition du cadavre fait aujourd'hui tabou. Son approche est d'abord médicale et scientifique, et le regard sur le mort est avant tout professionnel.

« Depuis la fin du siècle dernier, subitement la mort s'est tue : la mort est devenue dans les sociétés occidentales [...] l'obscurité par excellence, le mot que l'on ne doit pas prononcer, la chose que l'on ne peut évoquer » (Thomas, Rousset et Van Hao, 1977, p. 2). Le cadavre est irregardable, image absolue de l'abjection dont les yeux ne peuvent supporter la vision. Obscène, il est caché dans le sac en plastique, dans le cercueil, six pieds sous terre,

et il suscite par conséquent la curiosité morbide du grand public en revenant sur le devant de la scène, notamment médiatique. L'individu privé du macabre cherche en effet une réponse, une connaissance de la matérialité charnelle de la mort, d'où l'engouement pour les vidéos du net, les romans et films policiers, et les séries télévisées policières ou médicales, de plus en plus réalistes. À côté du regard professionnel s'érige un nouveau regard sur la réalité du cadavre, filtré par l'image.

Car malgré cette fascination, le corps effraie toujours, passant à travers le filtre d'esthétiques diverses qui rendront sa vision plus ou moins acceptable. La série télévisée *Six Feet Under* (par la suite *SFU*) expose cette approche complexe du morbide : levant le voile sur le cadavre, descendant au sous-sol avec les professionnels – une famille de directeurs de pompes funèbres –, elle dévoile surtout la *mise en visibilité* qui rendra le corps supportable pour le regard.

Créée par Alan Ball pour HBO – chaîne productrice des subversifs *Sex and the City*, *The Sopranos*, ou *OZ* –, la série *SFU* fut diffusée pour la première fois aux États-Unis le 3 juillet 2001. En cinq saisons, soit soixante-trois épisodes de cinquante minutes chacun environ, elle nous a offert plus de cinquante heures en compagnie de cadavres.

L'originalité et la force de *SFU* par rapport aux autres séries télévisées qui mettent en scène le morbide tiennent donc dans son approche essentiellement visuelle: dans le court laps de temps qui structure chaque épisode, entre le décès et la cérémonie, il s'agit de rendre le cadavre présentable, lui donner bonne figure¹. Tout l'enjeu de la présentation du défunt à sa famille qui doit lui faire ses adieux est de réintégrer momentanément le mort au vivant: le cadavre en tant que tel, matière organique en décomposition, a besoin d'une figure, d'une mise en image dans laquelle il sera figé en corps. Comment figurer le cadavre? Quelle(s) esthétique(s) pour assumer le cadavre et en faire un corps?

UNE ESTHÉTIQUE COMMERCIALE CYNIQUE

La vision du cadavre dans la série télévisée nécessite un relais professionnel: le médecin légiste et les enquêteurs des nombreuses séries policières – *CSI*, *Les experts*; *Bones* – ou l'équipe des séries médicales – *Urgences* (*ER*). Il s'agit toujours pour les protagonistes de ces deux genres dominant l'imaginaire télévisuel de la mort de trouver une explication au décès: ainsi le cadavre est un indice à partir duquel remonter vers l'assassin et le mobile ou le résultat concluant tel accident, telle maladie. *SFU* se démarque de ces procédés scénaristiques par un postulat professionnel original: chez Fisher and Sons, les corps arrivent sans qu'on cherche à justifier leur décès. Ils sont là... parce qu'ils sont morts². De fait, la mort d'un personnage n'est que rapidement présentée en séquence d'ouverture. Ainsi débarrassé du pourquoi et du comment, le scénario peut déplacer son enjeu sur ce que les autres séries passent sous ellipse: non pas la mort et ses circonstances ou causes à reconstituer, mais le cadavre, véritable matière première.

David et Nate Jr. Fisher reçoivent la famille du défunt pour choisir les fleurs, la musique, les ultimes vêtements du défunt et, surtout, un cercueil sur catalogue, selon ses goûts et ses moyens. Dans *The Will* (1:2³), face à la veuve indécise sur le choix idéal, David, toujours plus froid et cynique⁴ que son frère Nate, lui demande quelle voiture possédait le défunt afin de

calquer son choix de cercueil sur les goûts de l'époux. Le parallèle entre l'automobile et le cercueil – qu'il est même possible de louer – contribue à faire de l'endeuillé un consommateur. Dans un souci de modernisation et de rendement, David, excité comme un enfant au matin de Noël, achète un présentoir de cercueils (2:2). Claire, la jeune sœur, ne manque pas d'ironiser face à cette véritable vitrine, mimant une souriante serveuse de fast-food: « *Welcome to Casketeria. May I take your order?* »

Les pompes funèbres deviennent un commerce comme les autres dans une société de l'apparence et de la consommation, dont Evelyn Waugh avait déjà proposé une vision satirique dans *The Loved One*. Le parc funéraire géant des « Célestes Pourpris » – guides et visites, boutiques, jardins, chapelles, etc. – y était présenté comme une sorte d'énorme parc d'attractions funéraire. Dans *SFU*, l'entreprise Kroehner, concurrente des Fisher, ressemble à ces Célestes Pourpris, l'aspect joyeux en moins. Froide usine aux vendeurs aimablement hypocrites, elle partage avec le roman un travail sur l'euphémisme visant à mettre à distance le cadavérique. On ne dit pas « *the funeral business* » mais « *the death care industry* », on préfère « *preparation for visitation* » à « *embalming* » (1:3). On dit « Délaissé » plutôt que « défunt » (Waugh, 1949, p. 55). Comment dire le cadavre? Les Fisher au contraire n'hésitent pas, si nécessaire, à rappeler la crudité de la mort. Ainsi, lorsque M. Jones souhaite voir le corps non embaumé de son épouse, David parvient à l'en dissuader: « *After death, the body immediately begins to decompose. The skin begins to separate. There's quite an unpleasant odor. [...] That's just the way it is, Mr. Jones* » (1:3). Crue, *SFU* utilise les mots pour combler les lacunes de l'image. Car le cadavre ne doit pas être vu. Le défunt ne doit visualiser le cadavre que par la barrière des mots, et si le spectateur peut le voir, cela reste à travers le filtre de l'image de fiction télévisée.

UNE MISE EN SCÈNE THÉÂTRALE DU CORPS

À partir de l'embaumement, le corps devient le héros d'un cérémonial calqué sur le théâtre. Les différents rites funéraires, dont la série est un véritable catalogue, selon les mœurs, les milieux sociaux, les religions⁵, deviennent le fondement scénaristique à partir desquels les Fisher, tour à tour maquilleurs, costumiers, décorateurs, ouvreurs, vont broder leur mise en scène.

C'est dans le décor de la « salle de sommeil » ou « de présentation » qu'ils accueillent les proches. Maquillé, coiffé,

le corps occupe le devant de la scène parée de vitraux, fleurs et accessoires, face à laquelle le public est assis en rang, accueilli par David, Nate ou Frederico l'embaumeur, en costumes. Un « délaissé » prend souvent la parole, transformant son discours en un monologue parfois applaudi par l'assemblée. On invite le plus souvent celui qui s'effondre de chagrin à aller pleurer « en coulisses », derrière le rideau prévu à cet effet – c'est notamment le cas de Ruth Fisher dans le pilote. Il convient de rester digne et présentable, de faire bonne figure. Une certaine dictature de la pudeur confère aux funérailles un aspect froid et clinique, à l'opposé des enterrements siciliens évoqués par Nate (1:1) qui reproche ces méthodes aseptisées.

Jeu du paraître, la série *SFU* a pu être interprétée comme une critique de la politique de l'apparence américaine au moment de la guerre en Irak:

Six Feet Under can be seen as a sardonic commentary on the dressing up and presentation which have become so central to American politics. Since the Iraq War – and the decision of Bush administration to prevent television coverage of the bodies of American soldiers being flown home – SFU's focus on the presentation of death [...] has taken on an even deeper meaning (Lawson, 2005, p. xxi).

Centré autour du décès d'un décorateur d'opéra, *Nobody Sleeps* (3:4) exacerbe la dimension théâtrale funéraire sans tomber dans la grandiloquence pathétique. La salle de présentation est entièrement redécorée en vue de faire de la cérémonie un véritable opéra, avec chant, éclairage, monologue, figurants. Cette caractéristique vient certainement du fait qu'Alan Ball⁶ est issu du théâtre: membre d'une troupe en Floride d'abord, puis à Broadway, créateur de *The Alarm Dog Repertory Company* (1986-1994) à New York.

« La question du sens c'est ce que théâtralise la mise en scène rituelle. Cette théâtralité est ce qui permet de se mettre en face du non-sens » (Baudry, 2006, p. 33). Gestes et mots, des plus banals aux plus emphatiques, permettent de rompre la distance avec le mort en faisant de lui l'objet d'un jeu ritualisé, nouvelle façon de « filtrer » la mort pour la regarder en face.

L'ART DE L'EMBAUMEMENT: « GOMMER » LA MORT SUR LE MORT

Sous cette scène, au sous-sol, se trouve l'« ob-scène », espace tabou dans lequel le profane ne peut pénétrer: la salle d'embaumement. C'est là que Frederico Diaz déploie tout son talent pour rendre visible

le cadavre abject. Voici comment le pilote filme cet antre sacré pour la première fois : sur une musique angoissante, la caméra descend lentement dans le sous-sol sombre, découvrant à travers une vitre en verre dépoli l'ombre d'un personnage affairé, et achève son parcours sur la porte close où est écrit « *private* ». Ce plan est entrecoupé de gros plans sur des mains gantées manipulant aiguilles, scalpel, tubes. La mise en scène empruntée au film noir insiste sur le fait que, privilégiés, nous pénétrons dans un endroit inaccessible. Les épisodes suivants abandonneront cette esthétique, la salle de préparation fera désormais partie du quotidien du spectateur aussi bien que des protagonistes.

L'embaumement est une coutume américaine répandue depuis la guerre de Sécession. Alors qu'il était pratiqué par des médecins, il devient une pratique commerciale à partir des années 1950, géré par les pompes funèbres. Documenté, le scénario des épisodes n'épargne rien à ses spectateurs des détails organiques et techniques de la décomposition du cadavre et de sa conservation, enseignés le plus souvent par le biais de deux personnages qui ont tout à apprendre : Nate, qui rejoint l'entreprise familiale, puis Arthur, l'apprenti, à partir de *The Trap* (3:5).

David restructure le visage de son père abîmé par l'accident de circulation (1:1), Nate se souvient qu'un cadavre a des gaz, des odeurs, et fait des bruits étranges (1:2). Arthur apprend à enlever un sourire niais sur le visage d'une jeune fille en y passant habilement quelques fils (4:3)... La série ne semble pas avoir de tabous et ne passe pas sous ellipse ce qui pourrait effrayer, que ce soit un fragment du corps d'un bébé (1:11), le corps oublié d'Emily Previn en décomposition, rongé par les insectes (2:6), le corps pourri par l'eau de Lisa Fisher (4:1), la reconstruction crânienne de Robert Meinhardt, tué d'une balle dans la tête (4:6)... Pour filmer ces corps abîmés, *SFU* favorise le gros plan court. Les cadavres hyperréalistes sont façonnés à partir de modèles vivants qui nécessitent des heures de préparation pour quelques secondes à l'écran. La rapidité du plan le rend plus réaliste encore, empêchant de déceler la facticité du cadavre. Le plan court se veut donc cru, satisfaisant la curiosité du public, sans être voyeuriste. Si la pudeur et l'euphémisme sont de rigueur face aux familles, les plans et les dialogues ne ménagent pas le spectateur. David précise par exemple à son frère qu'il lui a fallu mettre « un coton de formol dans le trou de balle de [son] père » (1:1). La crudité des mots et des images est de rigueur, mais compensée par deux procédés : l'humour et la dimension artistique de l'embaumement.

La thanatopraxie est autant une science qu'un art dont Frederico le « *restoring artist* » s'est fait le maître. Fier de présenter à Nate les Polaroids avant/après témoignant de son génie (1:1), il trouve l'opportunité de réaliser sa « Chapelle Sixtine » chez Kroehner en reconstituant le visage totalement écrasé de Chloé Yorkin, empalée sur un feu tricolore (1:8). Si l'embaumement est souvent un prétexte à l'humour noir – caler un sein siliconé avec une boîte de nourriture pour chats (1:5), retravailler un homme qui a « l'air d'une mandarine » (3:12) – les défunts ont toutefois un nom, un âge – ce qu'indique le carton clôturant la séquence d'ouverture – et même une nécrologie publiée sur le site officiel de *SFU* qui prolonge ainsi la série⁷. Quoique... remplacer « corps » par son nom fait simplement partie de l'étiquette mortuaire (Mitford, 1965, p. 14). Cynique, comique, la série est aussi tragique, humaine, émotionnelle. Le cadavre dans *SFU* ne peut pas être abordé que d'un seul genre ; le mélange est donc de rigueur.

« Le travail mortuaire a pour vertu [...] de gommer la mort sur le visage des cadavres » (Winckler, 2005, p. 135), pour leur donner l'apparence de corps endormis, visibles, car comme le rappelle David, l'embaumement permet de voir le corps une dernière fois afin de lui dire au revoir (3:8). Mais surtout effacer la contagion morbide traumatisante qui rappelle à chacun sa propre mortalité. « *Out of sight, out of mind* » (Turnock, 2005, p. 42). Exhiber le cadavre pour assouvir la curiosité d'un tabou dissimulé tout en montrant qu'on ne fait que cacher car on refuse de voir : telle est la problématique visuelle du cadavre que développe intelligemment *SFU*. Au-delà, c'est une critique de l'apparence, qui rejoint l'obsession esthétique de l'époque contemporaine⁸. D'ailleurs, Rico rencontre souvent des difficultés lorsqu'il s'occupe de personnes ayant subi une opération esthétique, notamment dans *An Open Book* (1:5).

SUR QUELQUES FILTRES ESTHÉTIQUES POUR FILMER LE CADAVRE : LE FANTASMATIQUE...

Le mélange des genres de *SFU* applique au cadavre divers filtres qui permettent, non plus au « Délaissé » mais au spectateur, de se familiariser avec la mort à travers une distanciation imaginaire. La série multiplie les genres et les esthétiques dès le générique, entre des mains qui se lâchent au ralenti, un corbeau, un corps avec une étiquette sur l'orteil, des fleurs qui se fanent... : « *What on earth (or beneath it) is Six Feet Under?* [...] *The sequence offers us the macabre (a corpse), the enigmatic*

[...], *the mystical* [...], *the self-referential* [...], *and the naturally mysterious* » (Lavery, 2005, p. 22-23). Alan Ball lui-même oscille entre « *beautiful* [...], *sad and up setting and ugly and depressing* » (Alan Ball, commentaires du Pilote, DVD de la saison 1) pour qualifier son œuvre. Comme si elle ne parvenait pas à choisir, la série développe différentes imageries, et ainsi se refuse de momifier la vision du cadavre en une esthétique unique, ce qui contrecarre la fixité dans laquelle l'embaumement vient le figer.

Nous aborderons deux esthétiques ici, presque contradictoires : le fantasmagique, éthéré, et le grotesque, plus trivial. Chacune cherche différemment la même chose : tenir le cadavre à distance. D'autres auraient pu être développées, romantique, gothique, clinique, dont le catalogue des décès introductifs est déjà une vaste exploration, de la mort la plus banale – crise cardiaque (5:7) – à la plus grandiloquente – découpé en morceaux dans un mélangeur de boulangerie industrielle (1:3).

« C'est moins Famille Addams que je ne pensais » dit Brenda, la petite amie de Nate, en entrant chez les Fisher pour la première fois (1:4). Claire est parfois surnommée Morticia dans son lycée. Ces clins d'œil à *La Famille Addams*⁹, autre famille étrangement macabre, servent de référent imaginaire aux protagonistes non familiers avec la mort. D'autre part, l'anglais *mortician* désigne un directeur de pompes funèbres.

Du point de vue du spectateur, nous pensons que le fantasmagique qualifie mieux *SFU* que le fantastique, car ce dernier implique toujours un rejet des éléments surnaturels de la part du protagoniste, et souvent une atmosphère d'angoisse. Or, l'apparition de fantômes dans la série de Ball ne fait jamais l'objet de doute, de refus ou de peur. La visite des défunts aux membres de la famille Fisher est acceptée comme une évidence, et n'est jamais amorcée par une marque d'énonciation qui ferait basculement. Cadrage, montage, bande-son, etc., rien n'indique un changement ; pas de fondu enchaîné, pas de nuance dans la lumière, pas de musique étrange. Les morts reviennent hanter les vivants sous une forme vivante, sans le voile spectral de rigueur. Le défunt – et régulièrement M. Fisher, toujours caustique – revient parmi les vivants comme si le travail funéraire ne fonctionnait pas. Ainsi, il peut assister à son propre embaumement – et parfois critiquer le travail, tel le père (1:1) – ou à ses funérailles (1:4). Ces survenues fantasmagiques incarnent la conscience des vivants, car le statut du décédé le libère des conventions et lui autorise

un franc-parler. À travers le mort, le vivant fantasme sa propre clairvoyance.

Cette absence de distinction entre le fantôme et le vivant joue également dans l'autre sens. Par exemple, lorsque dans *Nobody Sleeps* (3:4) Rico discute avec les Fisher au sous-sol alors qu'il travaille sur un corps, le premier plan de la séquence suivante, plongée sur un bras pâle étendu sur un drap blanc, donne à penser qu'il s'agit du cadavre qu'il est en train de préparer. Or, lorsque le cadre s'élargit, nous découvrons Ruth en train de se faire masser. Le montage confond parfois, discrètement, corps décédés et vivants. Tout reste réaliste quand le corps-fantôme apparaît, à moins que tout reste irréel, car la série flotte continuellement dans une esthétique déroutante où les morts semblent vivants et les vivants... morts. D'autant plus que la plupart des plans nimbent les personnages d'un halo lumineux trop vif pour être la simple lumière du jour, surgissant d'un au-delà indéfinissable, qui perturbe l'aspect réaliste. Les couleurs ternes des vêtements, des décors, comme délavées, les peaux toujours pâles, les visages tristes, concourent à parer les Fisher des attributs morbides dont ils débarrassent les cadavres qu'ils accueillent. David – Michael C. Hall – est exemplaire : blafard, froid, étrié dans son costume, il ressemble plus à un mort que n'importe lequel des corps exposés.

Ces apparitions ne sont donc qu'une manière supplémentaire d'éloigner la matérialité charnelle du corps par le biais de l'imaginaire, tout en refusant le cliché de son antithèse spectrale. Le fantôme n'est pas une simple vision, il est pleinement vu, sans l'ombre d'un doute, et enrichit la problématique visuelle du cadavre.

... ET LE GROTESQUE

La série présente une certaine affinité avec le grotesque, mélange « du rire et du tragique, du comique et de la peur » (Iehl, 1997, p. 3). Le grotesque de *SFU*, essentiellement tourné vers le corps, emprunte plus volontiers au grotesque rabelaisien commenté par Bakhtine – sans toutefois tomber dans le carnavalesque – par la dimension comique qu'il apporte, qu'à un grotesque négatif ou horrible. Rares sont les images corporelles qui effraient et le tragique de la mort est toujours perturbé par une certaine distance comique.

L'aspect grotesque se découvre dans l'évocation d'abord de la décomposition – fluides, gaz, odeurs – et dans certains décès : Romano coupé en morceaux que Nate fait tomber (1:3), Edith Kirky étouffée par une saucisse (2:11). « Le visage grotesque se ramène en fait à une bouche bée [...] Le rôle essentiel est dévolu dans le corps grotesque à ses parties, ses

endroits, où il dépasse [...] : le ventre et le phallus. [...] Après le ventre et le membre viril, c'est la bouche » (Bakhtine, 1970, p. 315). Pensons à Arthur faisant tomber un cadavre obèse de sa civière et appelant du renfort pour le remettre en place (3:6), à la bouche grande ouverte de l'adolescente morte en riant (4:3), parfaite image de comique et d'horreur mêlés, à Nate constatant qu'un cadavre a souvent des érections que Frederico appelle « *the angel lust* » (1:2), ou découvrant un piercing sur le pénis d'un défunt (3:4). Cet épisode, déjà évoqué, cumule les détails grotesques : Rico y raconte un opéra où les filles étaient comme des « mastodontes », David s'amuse à lui donner des détails crus sur l'épilation de ses testicules, Ruth avoue en préparant le repas que les pois chiches lui donnent des gaz.

Car l'aspect grotesque de la série dépasse parfois l'approche thanatopraxique du corps dans le sexe, le vomi et les excréments. Les funérailles de la *pornstar* prennent une tournure burlesque et obscène à la fois (1:5), Olivier apprend à ses étudiants à faire de l'art avec les tripes et la nausée (3:3), un artiste présente son œuvre, un drapeau américain sur lequel des fous sans-abri se sont « torchés le derrière » (3:4), Georges, le nouveau mari de Ruth, reçoit des boîtes d'excréments par courrier (4:2). Sans compter les scènes de repas ou d'ivresse.

Mais revenons à nos cadavres. À l'opposé du corps « canon » « prêt, achevé, rigoureusement délimité, fermé, montré de l'extérieur » (Bakhtine, 1970, p. 318), « le corps grotesque est un corps en mouvement. Il n'est jamais prêt ni achevé : il est toujours en état de construction, de création et lui-même construit un autre corps » (Bakhtine, 1970, p. 315). Le cadavre est le second, pris dans le rapide mouvement de la décomposition, à partir duquel sera construit « un autre corps » qui est le premier, figé, recousu, embaumé, « prêt » à être vu¹⁰. La thanatopraxie devient l'art de supprimer le grotesque inhérent au cadavre pour l'offrir au regard en vidant, en recousant, en bouchant, en remodelant une oreille.

UN CADAVRE PAR SEMAINE : UNE ESTHÉTIQUE DU QUOTIDIEN

La série *SFU* est parvenue à intégrer la mort chez le spectateur par son esthétique du quotidien, lisible dans les deux aspects qui la structurent : le postulat narratif, la vie quotidienne d'une famille dans sa maison – la diégèse – et le dispositif sériel, qui amène son lot de cadavres chaque semaine – l'objet audiovisuel.

C'est à Los Angeles qu'Alan Ball a choisi de poser le décor de sa série. « *One*

of the reasons I wanted to start this show in LA is because LA is the world capital of the denial of death » (Alan Ball, commentaires du Pilote, DVD de la saison 1). Ville du soleil, de l'image, de l'apparence, LA emblématise ce déni du cadavre au profit du corps, où même le cimetière et ses boutiques, mausolées, statues, lacs artificiels, est divisé en *memorial-parks* présentés dans les guides touristiques – qui inspira Evelyn Waugh. La mort du père dès la quatrième minute du pilote vient bousculer cette atmosphère où la mort ne semble pas exister.

Chez les Fisher, la mort est présente dans la maison elle-même. La famille vit en effet au premier étage, au-dessus des salles d'embaumement et de repos. Ainsi, la mort est pleinement intégrée à la vie quotidienne familiale. Nate et Brenda sont surpris dans leurs préliminaires dans la salle de veillée et Claire fume au sous-sol dans l'épisode justement intitulé *Familia* (1:4) ; Rico prend parfois ses repas dans la salle d'embaumement, mangeant devant les cadavres, et Ruth vient même y faire sa lessive (1:3). L'espace habité se prolonge dans les espaces mortuaires. Cette omniprésence de la mort dans toutes les strates du vivant contribue paradoxalement à effacer le morbide en le banalisant, en brouillant les lignes entre les zones sacrée et profane – de même que le cimetière de LA mélange recueillement et commerce.

Depuis la maison et le quotidien des Fisher, la mort pénètre ceux du téléspectateur. Le pilote intégrait de fausses publicités pour des produits funéraires, insérées au moment des coupures pubs américaines, confondant réel et fiction, lessive et cire réparatrice. Adoptant les habitudes télévisuelles quotidiennes du téléspectateur, elles lui permettaient d'entrer dans l'intimité du mortier qui peut lire ce type de réclames dans ses magazines professionnels funéraires (Mitford, 1969, p. 11). Jugées trop cyniques, elles furent abandonnées dès le second épisode.

La diffusion hebdomadaire accumule les cadavres, à raison d'un mort – minimum – par semaine. À côté de la dimension spatiale que nous venons d'évoquer, la banalisation du cadavre se joue aussi dans le temporel par la sérialité, exacerbée par la composition de chaque épisode toujours introduit par un décès¹¹. La mort prend ainsi une force contradictoire : d'une part, la répétition, par son aspect cumulatif, renforce le tragique – en cinq saisons, le public a dû gérer pas moins de soixante-seize décès et presque autant de familles explorées. D'autre part, cette itérativité amoindrit le tragique car la mort ne fait plus événement mais devient un fait banal, commun, dédramatisé. Le cadavre sériel

devient avec *SFU* un produit, un consommateur, un corps, une apparence, commun et ordinaire, qui a perdu le caractère extraordinaire du film spectaculaire. Toutefois, pour éviter les dangers d'une trop grande banalisation de la mort, Alan Ball et ses scénaristes tuent occasionnellement un proche ou un membre de la famille Fisher : le frère de Gabe, l'ami de Claire (1:9), Lisa Fisher (3:13) et, bien sûr, les Fisher eux-mêmes (5:12). L'affectif vient alors rompre le caractère systématique de la mort.

SOUS LE MASQUE DU SANITAIRE ET DU COSMÉTIQUE

Pourquoi l'embaumement ? Sous les prétextes de l'hygiène et de la thérapeutique de la douleur, que Mitford dénonce comme une invention des directeurs de pompes funèbres pour imposer leur commerce, l'embaumement serait inutile (Mitford, 1969, p. 51-67). Les Américains sont d'ailleurs les seuls à pratiquer cette véritable *incorporation* du cadavre au vivant. Ce que nous constatons avec *SFU*, c'est que ce procédé est avant tout une mise en scène visuelle pour pouvoir affronter la mort... de biais, jamais en face. Nous avons besoin d'un spectacle, y compris de ce divertissement audiovisuel qu'est *Six Feet Under*, pour regarder le cadavre en fermant les yeux sur lui, lui préférant l'image d'un endormi. « Le spectacle est le mauvais rêve de la société moderne enchaînée, qui n'exprime finalement que son désir de dormir. Le spectacle est le gardien de ce sommeil » (Debord, 1992, p. 25).

Bibliographie

- BAKHTINE, M. (1970). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.
- BAUDRY, P. (2006). *La place des morts : enjeux et rites*, Paris, L'Harmattan.
- DEBORD, G. (1992). *La société du spectacle*, Paris, Gallimard.
- IEHL, D. (1997). *Le grotesque*, Paris, Presses universitaires de France.
- LAVERY, D. (2005). « "It's not television, it's magic realism" : The mundane, the grotesque and the fantastic in *Six Feet Under* », dans K. AKASS et J. McCABE (dir.), *Reading Six Feet Under. TV to Die for*, Londres-New York, I.B. Tauris, p. 19-33.
- LAWSON, M. (2005). « Foreward : Reading *Six Feet Under* », dans K. AKASS et J. McCABE (dir.), *Reading Six Feet Under. TV to Die for*, Londres-New York, I.B. Tauris, p. xvii-xxii.

MITFORD, J. (1965). *La mort à l'américaine*, Paris, Plon.

THOMAS, L.V., B. ROUSSET et T. VAN HAO (1977). *La mort aujourd'hui*, Paris, Anthropos.

TURNOCK, R. (2005). « Death, liminality and transformation in *Six Feet Under* », dans K. AKASS et J. McCABE (dir.), *Reading Six Feet Under. TV to Die for*, Londres-New York, I.B. Tauris, p. 39-49.

WAUGH, E. (1949). *Le Cher Disparu*, Paris, 10/18.

WINCKLER, M. (2005), « *Six Feet Under (Six Pieds sous terre)* », dans M. WINCKLER (dir.), *Les miroirs obscurs : grandes séries américaines d'aujourd'hui*, Vauvert, Au Diable Vauvert, p. 130-141.

Notes

1. Faire bonne figure : un principe qui dépasse le macabre pour construire la majeure partie des relations qui tissent la série : cacher son homosexualité (David), se présenter sous son meilleur jour au petit ami (Claire), se faire passer pour un couple heureux (les parents de Brenda), prendre des médicaments pour contenir sa maladie mentale (frère de Brenda), dissimuler son adultère (Ruth), jouer le père modèle (le père Fisher)...
2. Le jeune footballeur de 20 ans, en parfaite santé, qui s'effondre sans raison (2:2) ou le nourrisson décédant de mort subite (1:11) en sont les meilleurs exemples.
3. Nous indiquons ainsi chaque épisode : (numéro de la saison : numéro de l'épisode).
4. Dans *Crossroads* (1:8), par exemple, il se réjouit ouvertement de l'accident mortel d'un bus de 44 personnes, qui leur apportera de nombreux « clients ».
5. Voir par exemple l'enterrement burlesque de la *pornstar* (1:5), les enterrements juif (2:7) ou « latino » (1:4).
6. Scénariste de *Nobody Sleeps* ; il faut noter que Ball n'a écrit que neuf épisodes sur les soixante-trois que compte la série.
7. <<http://www.hbo.com/sixfeetunder>>.
8. Voir une autre série télévisée américaine incisive consacrée à la chirurgie plastique, *Nip/Tuck*, créée en 2003 par Ryan Murphy.
9. Série télévisée américaine en 64 épisodes de 26 minutes, créée par David Levy d'après les personnages de Charles Addams, diffusée sur ABC du 18 septembre 1964 au 8 avril 1966.
10. L'obsession du corps « canon » comme moyen d'éloigner la mort renvoie à nouveau à *Nip/Tuck*, que nous avons déjà évoqué, où le corps est figé pour être transformé en un autre corps, produit de la société de l'apparence.
11. Hormis *All Alone* (5:10).