

ETC



Momento Mori

Andres Serrano, *La Morgue*, Musée d'art contemporain de Montréal. Du 21 octobre 1994 au 8 janvier 1995

Sylvain Campeau

Number 30, May–August 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35762ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Campeau, S. (1995). Review of [Momento Mori / Andres Serrano, *La Morgue*, Musée d'art contemporain de Montréal. Du 21 octobre 1994 au 8 janvier 1995]. *ETC*, (30), 24–27.

MONTREAL

MOMENTO MORI

Andres Serrano, *La Morgue*, Musée d'art contemporain de Montréal. Du 21 octobre 1994 au 8 janvier 1995



Andres Serrano, *AIDS Related Death*, 1992. Cibochrome, silicone, plexiglass; 125,5 x 152,5 cm. Paula Cooper Gallery, New York.

Pourquoi donc le thème de la mort est-il si présent en photo ? On le voit se profiler dès les premières images d'êtres humains, quelque temps après son invention. C'est que la photographie permet de conserver un souvenir, de donner l'image dernière, de fournir un fétiche à l'angoisse de cette perte ou à celle de la mort. Elle peut aussi s'adonner au morbide, dont le goût aurait sans doute poussé Hyppolyte Bayard, dans son *Autoportrait en noyé* (1849), à substituer sa propre tête à celle d'un mort... La dernière réalisation retentissante du même type est celle de Mapplethorpe qui, se sachant atteint du sida, fit une de ses dernières apparitions publiques avec, à la main, la canne à tête de mort qui siège à l'avant-plan d'un de ses derniers autoportraits.

Andres Serrano est allé à nouveau emprunter cette voie. De lui, cependant, on semble tout d'abord retenir la référence à la peinture, au *Memento Mori* baroque. On y voit une autre des manifestations d'une fascination de la peinture pour la peau, l'incarnat, car « la surface peinte promet ce qu'elle ne possède pas, la vie même ». Dans le rendu de la peau, « la surface peinte atteint son comble »¹, en vient presque à s'anéantir dans ce désir de représenter un corps vivant.

De cette interprétation des scènes saisies à la morgue et à peine remaniées, de cette surface de la peau comme summum d'un désir de représentation de la vie, je préfère retenir une histoire plus directement photographique. Je

préfère voir une représentation privilégiée du temps même, principal instrument de la photographie. Bien sûr, m'objectera-t-on, Serrano construit ses images comme des toiles, se réfère à une iconologie chrétienne de la représentation. Les plaies ouvertes dans les pieds et mains de ses modèles ne sont-elles pas là pour le prouver ? Il met peu en scène, se contente parfois de draper le corps. Les stigmates qu'il nous montre sont causes ou accompagnements de l'agonie ou de l'autopsie.

Mais il y a plus. La tradition des portraits mortuaires en photographie participe d'une pratique privée, d'un fétiche personnel, dernière image du mort, reconquise sur la laideur même parfois de l'agonie. Dans les arrangements de Serrano, il ne peut évidemment s'agir du souvenir de la personne, visages et traits du mort étant brouillés ou dissimulés. Seul effort d'identité, n'y apparaissent que les taches d'encre sur une main dont on a ainsi pris les empreintes digitales, supposant là une difficulté quant à l'identification, un fichage répertorié des morts. On pourrait à la rigueur parler d'un catalogage clinique et méthodique des morts possibles, quoique certains types de mort se répètent.

Optogramme

Je préfère, quant à moi, y voir une fascination pour l'agonie, le moment dernier. Un peu à l'image de certaines exagéra-



Andres Serrano, *Fatal Meningitis*, 1992. Cibachrome, silicone, plexiglass; 125,5 x 152,5 cm. Paula Cooper Gallery, New York.

tions fantasmatiques de la science du 19^e siècle. On croyait alors que l'on pouvait, grâce à la dissection, voir sur la rétine l'image dernière perçue par l'œil, l'optogramme, ce qui serait d'une grande utilité pour les assassinats. Cet intérêt pour l'image dernière est aussi fascination pour le moment de passage, ce moment du temps qui se renverse pour un être en une absence du temps. Cette préoccupation représente un paradoxe. Les conditions de notre sensibilité, de toute forme de perception, dépendent de la temporalité et de l'espace. Or, qui meurt perd l'un et l'autre. Saisir l'image dernière participe donc de ce paradoxe qui fait que le temps existe encore pour le corps, que le temps nous survit, à nous qui y sommes soumis. Le temps n'existe que de mourir, que d'en mourir.

Celui qui assiste à la représentation de ces corps morts, assiste à un moment figé du temps, au moment dernier, à un retrait du sujet de son cours. Mais le temps continue pour un autre état du corps, le temps continue pour le cadavre, qui est cette absence vitale mais qui n'en est pas moins. Stigmates, bien sûr, fascination pour un intérieur du corps, figé dans des mécanismes arrêtés, « viande » du corps, comme le dit Arasse, mais aussi le passage placide, indifférent de ce qui continue encore pour nous. Il peut sembler qu'il s'agit ici d'un abandon à la mort, d'une dépersonnalisation, ce qui amène la question de savoir à qui l'on demande la permission de photographier des cadavres, à qui appartient encore ce qui ne s'appartient plus, ce qui a fait l'objet d'une dérobade, d'une lèse suprême et dernière. Cette question de propriété juridique, si absconde qu'elle puisse sembler, nous rappelle que cet être n'est plus et qu'il ne peut s'agir de son image, de sa soumission à l'image. Il s'agit de celui qui regarde. Il s'agit d'une réappropriation de dépossédés

ultimes. Ces floués par le temps, ces floués du temps, ne sont plus que des états du corps avant le retour définitif au *plus-de-temps*. C'est là que la photographie affronte son envers sublime, notre angoisse refoulée en elle, au plus profond de son sens pour nous.

Oui, bien sûr, nous pouvons alors revenir à cette interprétation de sommeil de la surface, titre de ce colloque et de ce livre sur le travail de Serrano. Oui, ces traces du corps abattu, du *désormais-plus-corps*, du cadavre comme état transitoire du corps vers la mort, peuvent prêter à des analyses qui le rapprochent de la peinture. Mais ces surfaces moirées, ces chairs à l'incarnat violacé ou magenta ne résultent pas d'un faire où la peinture affronte ses propres limites à se rapprocher du réel, du vivant. Elles sont plutôt signes vitaux recueillis dans le silence d'une contemplation, d'une méditation qui emprunte sa facture au temps. Elles se colorent d'un arrêt des fonctions, se muent en signes à cause d'une chute de temps en eux. Les battements se succédaient dans le temps, se chevauchaient dans une suite. La photo arrête ce qui est déjà arrêté, rappelle qu'il est un autre temps qui est celui du cadavre, de la décomposition et de la putréfaction. Dans cette suite, elle rappelle aussi qu'elle décompose elle-même, qu'il arrête l'inanimé. Elle affronte elle aussi son sens ultime qui est de vaincre, de façon dérisoire et limitée, le temps. Dépendante du temps, elle le célèbre et le momifie, le décompose et le putréfie.

SYLVAIN CAMPEAU

NOTES

¹ Daniel Arasse, « Andres Serrano ou la *venustà* de la mort », p. 9-23. Cité in Jean-Louis Schefer (dir.), *Andres Serrano. Le sommeil de la surface*, Arles, Éditions Actes Sud, 1994, p. 12.



Andres Serrano, *Pneumonia Due to Drowning*, 1992. Cibachrome, silicone, plexiglass;
125,5 x 152,5 cm. Paul Cooper Gallery, New York



Andres Serrano, *Rat Poison Suicide*, 1992. Cibachrome, 125,5 x 152,5 cm.
Paula Cooper Gallery, New York.