TV/Series

1 | 2012

Les Séries télévisées américaines contemporaines :
entre la fiction, les faits, et le réel

Voir son propre corps : gros plans et *CSI shot* dans *Les Experts* et *Dr House*, quel réalisme dans la représentation des corps ?

Maud Desmet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/1556>

DOI : 10.4000/tvseries.1556

ISSN : 2266-0909

Éditeur

GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

Référence électronique

Maud Desmet, « Voir son propre corps : gros plans et *CSI shot* dans *Les Experts* et *Dr House*, quel réalisme dans la représentation des corps ? », *TV/Series* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 15 mai 2012, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/1556> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tvseries.1556>

TV/Series est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

**Voir son propre corps :
gros plans et *CSI shot* dans *Les Experts* et *Dr House*,
quel réalisme dans la représentation des corps ?**

Maud DESMET

Récemment l'engouement pour les séries scientifiques et policières a vu naître une permissivité visuelle, en apparence décomplexée, vis-à-vis du corps humain, malade ou mort, dont les parties sont exposées à la vue de tous, et l'intérieur extériorisé, ce qui a amené de nouveaux procédés formels tels que le « *CSI shot* », très gros plan de l'intérieur du corps humain simulé par des images de synthèse, popularisé par la série populaire d'Anthony Zuiker *Les Experts* (C.S.I : Crime Scene Investigation). Permettant une plongée intra cutanée façon « grand huit » à l'intérieur de l'organisme humain, le « *CSI shot* » est une intrusion visuelle dans le corps, remettant en cause notre habituelle vision limitée de celui-ci. Si des fictions télévisées telles que *Les Experts*, et *Dr House* semblent vouloir faire de leur très gros plan sur l'intérieur du corps, une caution réaliste, c'est l'aspect « plus réel que le réel » de ses images qui attire notre attention, s'inscrivant pleinement dans une démarche hyperréaliste, selon les caractéristiques du terme renvoyant au mouvement artistique franco-américain du 20^{ème} siècle. Ces fictions dans leur représentation crue du corps humain empruntent, et à l'esthétique du film pornographique et à l'imagerie médicale, induisant un rapport problématique au réalisme. Dans la proximité avec la chair et avec l'intérieur du corps, au-delà du réalisme, c'est l'abstraction qui semble s'imposer à la vision du spectateur.

Plus qu'un succès commercial et télévisuel, la série *Les Experts* (CBS, 2000-) au style visuel si reconnaissable, est devenue une influence esthétique pour d'autres séries et a donné lieu à de nombreuses imitations. Elle s'est aussi transformée en véritable phénomène de société en acquérant une influence considérable sur les jurys américains, qui réclament dorénavant plus de preuves scientifiques lors des procès, une influence qui sera même étudiée par de nombreux sociologues sous l'appellation « *CSI effect*¹ ». Au-delà même de cette dimension juridique de son impact, l'incursion de la série dans nos sociétés est bien plus profonde et multiple encore tant celle-ci reflète et transfigure des préoccupations très contemporaines en Occident, celles liées au corps et à la mortalité, ainsi qu'aux innovations scientifiques conçues pour la combattre. Cette promiscuité de la mort et de la technologie, leur interaction à travers l'analyse de l'une par le biais de l'autre, réveille les fantasmes et les névroses cachés

¹ <<http://www.slate.fr>>, « Des criminels s'inspirent-ils des Experts ? », article écrit par Pierre Langlais, consulté en mars 2011.

d'une société vis-à-vis de ses morts, ainsi que ses peurs face à la criminalité. En pleine période d'angoisse sécuritaire, la série *Les Experts* joue un rôle rassurant auprès du spectateur puisqu'en systématisant la révélation de la vérité par l'expérimentation scientifique, elle donne l'assurance d'un rétablissement de l'ordre par la justice.

L'un de ses outils de révélation de la vérité va être au cœur de nos réflexions sur le réalisme des gros plans corporels dans les séries policières et médicales. Il s'agit d'un procédé formel inventé par la série *Les Experts*, le *CSI shot* (selon le titre original de la série : *C.S.I., Crime Scene Investigation*), qui permet une plongée sous-cutanée en image de synthèse au cœur de l'organisme. Il a été repris par de nombreuses séries, notamment des séries médicales telles que *Dr House*. En annulant une ouverture du corps systématique (rendue obligatoire par l'autopsie et l'opération), ces plans permettent d'éviter la profanation du corps. Dans les séries où il est utilisé, le *CSI shot*, en montrant les entrailles d'un être humain au moyen du très gros plan, participe d'une modalité d'action analogue à celle de l'autopsie ou de l'opération chirurgicale : tous permettent de voir ce qui se cache à ma vision, à l'intérieur du corps, dans le labyrinthe de sa profondeur organique. L'effet loupe qui se trouve poussé à l'extrême par le *CSI shot* peut donc se voir comme le moyen par excellence d'une vision réaliste du corps. Pourtant, nous allons voir à quel point le *CSI shot* s'éloigne du projet réaliste pour lequel il a été inventé, en montrant les liens esthétiques qui le rapprochent de l'image pornographique, de l'hyperréalisme et des attractions foraines.

Avant d'étudier la question du réalisme à travers les gros plans corporels dans les séries médicales et policières, il faut plus généralement définir la relation que ces séries entretiennent avec la figure du corps mort ou malade. Le cadavre mis en scène dans les fictions policières s'intègre naturellement dans un environnement médico-légal faisant à présent partie du folklore policier. S'intéresser au cadavre dans les récits policiers amène donc logiquement à s'interroger sur le corps contemporain ultra-médicalisé, celui dont la maladie mais aussi la mort sont aujourd'hui entièrement « gérées » par les milieux hospitaliers. Il est aisé de constater les liens esthétiques évidents qui relient le corps mort de la scène d'autopsie à celui, malade, de la scène d'opération. Tous les deux ont leur place dans un environnement médical et scientifique aseptisé et les problématiques de mise en scène du corps ouvert et ensanglanté de l'opération chirurgicale dans les séries médicales sont proches de celles exposées dans les scènes d'autopsies du genre policier : jusqu'où montrer la profondeur de la chair ? Doit-on filmer le geste d'ouverture du corps ? Comment montrer ce qui est à l'intérieur du corps ?

Dans *Dr House* (Fox, 2004-) et *Les Experts*, deux séries à succès, symptomatiques d'une vague de séries à caractère scientifique

nées dans les années 2000² et perdurant encore aujourd'hui, cette relation au corps est marquée par la mise à distance formelle et l'expression d'une idéologie positiviste³ qui contribuent à en faire des fictions rassurantes pour le téléspectateur. Corps « alter ego » choyé comme un partenaire et sans cesse optimisé et maîtrisé par l'homme contemporain, le corps post-moderne, se doit d'être à la fois discret en société, performant, et de correspondre à des critères physiques précis. Cette recherche de contrôle absolu rend le corps inquiétant et embarrassant dès lors qu'il manifeste trop, au-delà de son enveloppe, sa corporéité (maladie, douleur, manifestations corporelles qui trahissent l'existence souterraine d'un intérieur du corps). Partant de cela, le corps de l'autopsie ou de l'opération, ce corps-organique, échec ou pendant négatif des corps « alter ego » aseptisés, est par excellence le moyen par lequel l'angoisse que suscitent la mort et la maladie dans nos sociétés fait retour. La représentation des corps malades ou morts, déshumanisés et objectivés, comme c'est le cas, nous allons le voir, dans nos exemples, est la manifestation de cette angoisse qui trouve une expression esthétique idéale dans la mise à distance formelle.

Dans *Les Experts*, en termes de mise en scène, cette mise à distance du cadavre se traduit de diverses manières : pas de musique aux accents dramatiques mais plutôt une musique électronique dynamique et entraînante qui, associée à de multiples changements de plans, évoque clairement l'esthétique du clip. Les gros plans sur les visages des cadavres durent peu. La métonymie domine et le corps de la victime se trouve très souvent haché par le cadrage. L'intégralité corporelle est inaccessible au profit des parties ou fragments. A l'intérieur de la diégèse, la mise à distance formelle est redoublée par celle des protagonistes qui, en bons scientifiques ne se laissent pas

² D'autres séries comme *Bones* (Fox, 2005-), *Eleventh Hour* (CBS, 2008-2009), *NCIS : Enquêtes spéciales* (CBS, 2003-) relèvent du même principe, celui de développer leurs intrigues dans un véritable folklore scientifique, où l'expérimentation et la technicité sont primordiales, et où la science joue un rôle constant de révélateur de la vérité.

³ Ces séries sont traversées par un esprit positiviste, puisqu'elles véhiculent de façon systématique l'idée que la science est l'unique moyen de régler les problèmes. Le positivisme scientifique repose sur une croyance dans le caractère infallible des énoncés scientifiques, évitant soigneusement de s'intéresser aux causes des problèmes pour ne prendre en compte que leurs résolutions mathématiques.

déborder par leurs si rares émotions⁴. Le Dr Al Robbins, légiste attiré à partir du milieu de la saison 1 est lui-même un modèle de stoïcisme scientifique, usant d'une constante distance vis-à-vis des cadavres et de l'autopsie, distance parfois comique. Nous apprenons notamment qu'il a peur des rats alors que la vision quotidienne de cadavres ne le dérange pas le moins du monde. L'explication de cette habitude de côtoyer les morts lui venant, nous explique-t-on, d'avant même sa naissance, lorsqu'il partageait le ventre de sa mère avec un jumeau mort-né. Son assistant David Phillips ne s'émeut guère que lorsqu'une biche se retrouve par hasard sur la table d'autopsie, une flèche dans le flanc ; il est alors au bord des larmes et s'indigne du traitement des animaux. Seuls les cadavres d'enfants semblent lui faire un effet similaire. La salle d'autopsie est parfois le lieu incongru de scènes comiques qui témoignent tout autant d'une mise à distance. Dans l'épisode « Le spectacle est terminé/Built to kill 2 » (7.2), le Dr Robbins et Grissom écoutent pendant l'autopsie d'une rock star son tube le plus connu, chantant à tue-tête tous les deux. Le légiste utilise même sa canne comme guitare imaginaire et donne les résultats de l'autopsie en les chantant.

Dès les premiers épisodes de la série, le cadavre est mis au même niveau que les indices matériels. Gil Grissom, personnage principal charismatique, chef de l'équipe scientifique et entomologiste atypique plus habitué à la compagnie des insectes qu'à celle des hommes, dit sans cesse à ses collègues que pendant les enquêtes, on doit faire « parler » les morts et évoque même une forme de communication avec la scène de crime, lorsqu'il demande à son subalterne Nick Stoke, à propos d'une chambre d'hôtel où ils doivent récupérer des indices : « Que nous dit cette chambre ? ». De la même façon, il se plaît à répéter que les indices ne mentent jamais, comme s'ils étaient doués de parole. C'est pourquoi lorsque Grissom évoque le fait de parler avec les morts, il n'est pas dans la démarche empathique que cela pourrait sous-entendre puisque des indices, de simple objets,

⁴ Notons que dans la série *Les Experts*, l'empathie envers les victimes, mortes ou vivantes est toujours perçue comme une erreur professionnelle, une entrave à l'enquête, un manque de bon jugement. Dans l'épisode 16 de la saison 1, Grissom reproche à Sara son attachement pour une victime d'agression et de viol plongée dans le coma qu'elle appelle « notre belle amie », et avec laquelle elle semble très attentionnée lors des examens gynécologiques, allant jusqu'à réchauffer le spéculum avec son souffle avant d'effectuer l'auscultation. Ces attentions la mèneront en effet à un manque de discernement lorsque cette affaire fera surface dans la saison 9, preuve que les émotions corrompent la réussite d'une enquête. Quant à Mike Kepler, remplaçant de Grissom dans une partie de la saison 7, son empathie le mènera à sa perte puisqu'il finit par être assassiné en voulant régler par lui-même une enquête qui le touche personnellement. Soulignons tout de même que l'empathie n'est pas stigmatisée de la même sorte dans *Les Experts : Miami* où Horatio Caine est parfois plus proche de l'assistant social que de l'enquêteur et où la légiste Alexx Woods multiplie paroles et gestes affectueux envers les morts.

ont autant à lui dire, selon lui, qu'une personne décédée. Le cadavre est à la fois le support où l'on peut trouver ces fameux indices et un indice en lui-même par le biais des traces meurtrières qui le recouvrent, pouvant également permettre à l'enquête d'avancer. Le corps mort est donc traité au même rang que les indices, c'est-à-dire en objet.

Figures 1,2,3,4: *Les Experts: Manhattan* (2.10) « Esprit d'équipe/Jamalot ». Examen similaire d'un tapis et d'un cadavre.

Plusieurs séquences viennent témoigner du traitement identique du corps et des objets, ceci par le biais de la mise en scène ainsi que par celui des personnages à l'intérieur de la fiction. Nous en avons une flagrante illustration dans l'épisode « Esprit d'équipe/Jamalot » du spin-off *Les Experts : Manhattan* (2.10), où, au cours d'une séquence, sont analysés de la même façon, un tapis (sur lequel on récupère des poils) et un cadavre. On récupère de micro-indices à l'aide d'une pince sur les deux « supports ». La mise en scène souligne la similarité de leur traitement en glissant sans coupure d'une scène à l'autre, de celle de l'inspection du tapis à celle de l'inspection du cadavre, cela avec une grande fluidité dans le montage (Figure 1,2,3

et 4). C'est littéralement que l'humain est traité comme l'objet. Dans l'épisode « Le spectacle est terminé/Built to Kill 2 » (7.2), un même traitement du cadavre est explicité lorsque Grissom pratique une autopsie sur une poupée de cire laissée sur une scène de crime par une tueuse en série⁵, coupant ses vêtements avec des ciseaux et ouvrant son corps rempli de coton avec un petit scalpel, ceci avec le même sérieux et la même concentration que s'il s'agissait d'un cadavre réel (figure 5). Le cadavre est ici totalement transformé en objet.

Figure 5: *Les Experts* (7.2) « Le spectacle est terminé/Built to Kill 2 ». Autopsie d'une poupée de cire.

La série atteste de la défaillance du témoignage humain, une donnée peu sûre sujette aux aléas du point de vue, des sentiments, des émotions reléguant la célèbre scène d'intimidation policière en salle d'interrogatoire au second plan. Les enquêteurs n'ont aucune confiance dans le témoignage des vivants, qui ne sert jamais dans la série à faire avancer l'enquête mais, au contraire, semble être là uniquement pour être démenti par les preuves scientifiques sacrées, qui, sous le microscope ou à l'issue d'une expérience en laboratoire, « diront » toujours la vérité. De la même façon, la communication métaphorique et irréalisable avec le cadavre supplante celle qui est réellement et littéralement établie avec les vivants. Les mots prononcés par l'enquêtrice Sofia à un témoin lors de l'enquête de l'épisode « Pièces rapportées/Meet Market » (7.14) sur un mort calciné ayant subi une

⁵ Surnommée « la tueuse à la maquette », cette jeune femme, meurtrière en série, a la particularité de laisser sur les lieux de ses crimes une maquette qui reproduit à l'identique ladite scène de crime. Dans ces maquettes au réalisme effrayant, ce sont les poupées de cire qui remplacent les vrais cadavres. Il faudra toute la saison 7 à Grissom et son équipe pour réussir à identifier et retrouver la criminelle.

thanatopraxie barbare (ses organes ayant été remplacés par des barres de fer et un parapluie !), résumant bien la philosophie générale de la série vis-à-vis du témoignage des vivants : « J'ai plus confiance dans un mort que dans un ex-taulard ! ». Les enquêteurs de la série n'ont de cesse d'évoquer leur obsession à faire « parler » les morts plutôt que d'écouter et croire la parole des vivants, une vraie perte de temps pour ces spécialistes. Ils préféreront collecter cheveux, fibres, ongles, salive, sang, révélant leur histoire avec l'aide d'une machinerie scientifique high-tech qui nous est montrée comme totalement inébranlable. Cette foi en l'infailibilité de l'indice n'est pas nouvelle dans le paysage des fictions populaires, puisque la série *Les Experts* reprend en fait, en grande partie, en la modernisant, l'obsession du détail, la textualisation du corps et l'unilatéralité du sens, qui sont au principe du modèle classique du détective à la Sherlock Holmes⁶. Ce que la série *Les Experts* défend, par le biais de la collecte et de l'analyse systématiquement efficace et parlante des preuves sur un corps ou sur une scène de crime, c'est une sorte de « déterminisme » scientifique. Dans son ouvrage sur les différents types d'investigation dans une sélection de séries policières actuelles, Raymond Ruble⁷ juge que le réductionnisme systématique sur lequel repose la série est très discutable puisqu'à ses yeux, dans la réalité, il y a plusieurs réponses possibles, plusieurs points de vue. Parfois, il n'y a donc aucune résolution possible, du fait même de cette abondance de possibilités. Les preuves matérielles ne sont pas forcément des preuves absolues qui induisent une signification unique, une vérité indiscutable. Elles peuvent être discutées puisqu'elles restent soumises à l'interprétation humaine, naturellement multiple. Dans la réalité, la multiplication des signes multiplie aussi les possibilités de réponses, et l'abondance de signes finit par noyer la résolution sous la multitude des probabilités qu'elle implique. Finalement la série opère une réduction de la portée du signe et, de ce fait, des possibilités même du sens.

La série américaine *Dr House*, imaginée par David Shore, suit les enquêtes médicales du Dr Gregory House, diagnosticien de génie

⁶ De la même façon, la série *Dr House* reprend ce principe de textualisation du détail corporel et explicite sa filiation avec Sherlock Holmes par de nombreuses références au célèbre détective, la plus connue étant au cœur même des noms des personnages de la série : House/Holmes et Wilson/Watson.

⁷ Raymond Ruble, *Round up the usual suspects, criminal investigation in Law & Order, Cold Case and CSI*, éd. Praeger, Westport, 2009.

aussi antipathique⁸ que talentueux, à qui l'on confie les maladies que l'on n'a pas réussi à déterminer. A l'opposé de la traditionnelle série en milieu hospitalier consacrée par *Urgences*⁹ (NBC, 1994-2009), pour le personnage de House, la compassion et l'émotion n'ont pas leur place dans son travail. N'étant pas vraiment admiratif de la nature humaine, il rechigne à être au contact de ses patients et laisse le soin à son équipe de jeunes médecins de s'occuper d'eux. Lorsqu'une situation l'oblige à être en contact direct avec un patient, son attitude est cynique, parfois odieuse, comme avec ses collègues et son entourage. Il n'hésite pas à décrire à une mère qui ne veut pas que son enfant soit vacciné quels « jolis cercueils miniatures pour enfants¹⁰ » se font dans le commerce funéraire, à réveiller un patient grand brûlé pour lui poser une question malgré les douleurs insoutenables que cela lui provoque, et n'appelle pas les services sociaux lorsqu'il apprend la relation incestueuse entre une patiente adolescente et son père, davantage fasciné par le cas médical passionnant et mystérieux qu'elle représente. Malgré tout, son talent fait oublier son comportement antipathique auprès des patients qu'il sauve tous, en général. Plus que cela, il semblerait même que son peu d'intérêt pour ses patients, son cynisme et son manque de tact avec eux, soient les garants de sa réussite.

House ne s'intéresse en aucune manière aux patients qui, selon lui, sont tous des menteurs (ce que les intrigues de la série ne contredisent presque jamais) et préfère se passionner pour leur maladie¹¹, vrai défi qui donne lieu à de nombreux rebondissements. La série adopte le même point de vue que son personnage principal. Nous ne savons presque rien des malades, à part ce qui est nécessaire à l'intrigue, et nous ne les voyons que lorsque leurs corps se manifestent ou subissent des interventions et jamais sans la présence des médecins/protagonistes de la série¹². Enfermée dans un bureau,

⁸ Mais bien entendu, le caractère antipathique de House n'empêche pas le spectateur d'apprécier grandement le personnage, qui fait partie de cette vague de personnages « qu'on adore détester » dans les séries contemporaines américaines. Cette systématisation du personnage principal « gentil-méchant » va de pair avec une volonté forte des créateurs de séries de proposer aux téléspectateurs de suivre l'évolution complexe de personnages fouillés, aux facettes multiples et surprenantes. Et l'on comprend aisément qu'un personnage ambigu puisse offrir plus de possibilités de développements narratifs inattendus à même de retenir l'attention des téléspectateurs.

⁹ Série créée par Michael Crichton en 1994.

¹⁰ Sophie Bourdais, « Affreux, seul et médecin », *Télérama* n° 2980, février 2007, p.62.

¹¹ Au Dr Foreman qui lui demande si ce n'est pas pour traiter les patients que l'on devient médecin, House répond : « Non, c'est pour traiter les maladies. Traiter les patients c'est ce qui rend la plupart de nos confrères malheureux ». (1.1).

¹² Notons qu'au fil des saisons, cette tendance à mettre à distance des patients dont on ne sait presque rien va être, non pas renversée, mais parfois nuancée. Nous pensons notamment à l'épisode (4.11) où Dr House s'attache à une psychiatre bloquée dans une station polaire, interprétée par Mira Sorvino. Malgré cet attachement de House pour la patiente, le dispositif reste soumis à la mise à distance puisque les deux personnages ne sont en contact que par le biais d'un écran d'ordinateur, et jamais dans une confrontation directe et réelle.

l'équipe du Dr House dresse à chaque épisode la liste des symptômes du malade, loin du patient en question qui n'est plus qu'une formidable énigme inscrite sur un tableau blanc. Les médecins envisagent différentes hypothèses de maladie, discutant, réfutant les argumentations des autres... On est plus dans un *brainstorming* intellectuel digne d'une enquête policière que dans une relation au patient, auquel on ne s'intéresse que si certains éléments de sa vie peuvent expliquer sa maladie¹³. A travers son traitement formel même, et par le jeu de son personnage principal, la série dissocie totalement le corps du malade, et la maladie de l'homme. Dans *Dr House* le *CSI shot* permet que la description du mal qui ronge les patients de House soit montrée au téléspectateur par le seul intermédiaire du corps sans passer par un dialogue entre malade et médecin. Ce parti pris du créateur de la série de s'intéresser aux corps et à la maladie plutôt qu'aux personnages de malades se présente sans équivoque comme un miroir fidèle de la médecine moderne selon laquelle, comme l'exprime David Le Breton, c'est le corps qui est en souffrance et non pas la personne :

La médecine, souvent, soigne une maladie, non un malade, c'est-à-dire un homme inscrit dans une trajectoire sociale et individuelle. [...] Tel est l'écueil d'une médecine qui n'est pas celle du sujet: le recours à un savoir du corps qui n'inclut pas l'homme vivant. Les raisons de son efficacité sont aussi celles de ses failles. C'est le choix d'un regard, d'une morale, qui éclaire de son faisceau un certain nombre de faits, laissant les autres dans l'ombre. La médecine considère les efficacités qu'elle suscite supérieures à celles qu'elle manque¹⁴.

Ce que donne à voir la série *Dr House* s'inscrit pleinement dans la définition de la médecine que formule David Le Breton. La série met en scène un docteur provocateur qui se moque ouvertement de beaucoup de tabous, une façon explicite bien sûr de les dénoncer, mais elle reflète elle-même, dans sa construction narrative et formelle, un problème majeur de notre société : le déni de l'individu au profit de son corps et un traitement dissociatif des patients par les médecins,

¹³ Par ce biais, cette série « médicale », s'inscrit pleinement dans un motif récurrent de la série policière dans laquelle la scène de *brainstorming* dans un bureau (de police ou fédéral) est un incontournable. Toutes les séries policières passent par cette scène, où, grâce à la découverte d'une information ou à l'observation et le déchiffrement d'un nouvel indice donnant lieu à un échange vif et rythmé entre les enquêteurs, l'investigation peut prendre un nouvel essor, une nouvelle direction. L'action des mots y remplace pour un court moment l'action des corps – qui bientôt prendront à nouveau la relève – avec une fonction presque performative de la parole, qui fait avancer le récit.

¹⁴ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, édition puf, Paris, 2003, p.189, (1990).

largement mis en doute à cause des carences et des manques qu'il provoque chez les malades.

Il y a une profonde contradiction dans la mise à distance systématique du corps dans les séries *Les Experts* et *Dr House* puisque les enquêteurs/scientifiques sont en quête constante des confessions silencieuses du cadavre ou du corps malade et l'on cherche toujours à aller au plus près ou au plus profond du cadavre/malade pour trouver une trace, un indice du crime/de l'infection mystérieuse. Les enquêteurs doivent sans cesse chercher sur le cadavre/malade des indices, étant donc dans une proximité forcée à celui-ci mais parallèlement la mise en scène et la narration tiennent les protagonistes comme les spectateurs à l'écart (réactions froides des personnages, décor clinique, mise à distance par l'humour et la dérision, séparation du vivant et du mort/malade par le cadrage). La mise en scène de ces séries semble entièrement dédiée à illustrer ce paradoxe d'une communication impossible entre un personnage vivant et un corps désincarné.

Ces séries jouent finalement sur une tension perpétuelle entre mise à distance et hyperproximité (les *CSI-shots* et zooms avant sur le corps du cadavre), en associant le rapprochement formel à la mise à distance idéologique. Ce rapport formel et narratif au corps est marqué d'ambivalence dans la mesure où il conduit à rapprocher, d'une façon qui pourrait sembler tout d'abord incongrue, l'esthétique scientifique de ces séries et l'esthétique pornographique -- un lien notamment mis en lumière par Karen Lury dans son ouvrage *Interpreting Television*¹⁵. L'image pornographique vise un effet d'explicitation réaliste, celui de montrer tout de l'acte sexuel. Le succès du gonzo¹⁶ ou de la fausse vidéo amateur témoigne de cette volonté d'une proximité de l'acte et de sa réalité qui puisse apparaître comme indéniable. Ce qui rapproche incontestablement les deux esthétiques, celle scientifique de la série *Les Experts* et celle des films pornographiques¹⁷, c'est l'utilisation des gros plans organiques comme preuve. Dans *Les Experts*, il s'agit de prouver que le crime a bien eu lieu, et cela d'une façon bien précise. Dans les films pornographiques, si l'on s'intéresse à la théorie de Linda Williams sur le « *hard core* »¹⁸, les gros plans servent de preuves visibles du plaisir sexuel (Figure 6 et 7). Celui-ci est illustré avec

¹⁵ Karen Lury, *Interpreting television*, éd. Hodder Arnold, Londres, 2005.

¹⁶ Films pornographiques tournés entièrement en caméra subjective, dans une esthétique proche de la vidéo amateur.

¹⁷ Le lien esthétique entre *CSI shot* et pornographie est également souligné par Elke Weissmann dans son article consacré à l'abjection des corps en souffrance dans *Les Experts*, « The Victim's Suffering Translated : *CSI* : Crime Scene Investigation and The Crime Genre », article consulté le 3 novembre 2011 sur <http://intensities.org/Essays/Weissmann.pdf>.

¹⁸ Linda Williams, *Hard core, power, pleasure, and the "frenzy of the visible"*, éd. Université de Californie, Californie, 1989.

évidence lors des « *money-shots* » (gros plans d'éjaculation) en ce qui concerne le plaisir masculin, alors que comme le souligne Williams, le plaisir féminin reste hors-visibilité, difficilement mesurable et représentable, de par sa manifestation physique moins évidente et plus facilement simulable. Ce rapport systématique entre les gros plans d'organes comme lieux où la vérité peut être dévoilée (vérité du plaisir dans les films pornographiques et vérité scientifique dans *Les Experts*) lie, de façon explicite, l'imagerie contemporaine du corps, qu'elle soit scientifique ou pornographique, à une même recherche de vérité par l'image, et par sa focalisation sur le corps.

Figure 6: *Dr House* (1.1) « Les symptômes de Rebecca Adler/Pilot ». Gros plan sur la bouche ouverte de la patiente précédant une plongée à l'intérieur de son corps.

Figure 7: *Dr House* (1.1) « Les symptômes de Rebecca Adler/Pilot ». CSI shot: descente à l'intérieur de la gorge de la patiente.

Plus généralement, le lien entre l'imagerie scientifique et l'image pornographique est explicite dans ces séries parce que l'on procède dans les deux types d'images à une distanciation vis-à-vis du corps, une distanciation par excès de proximité. Dans *Les Experts* et ses *spin-off*, la suprématie de l'indice fait que l'objet supplante le sujet, la partie organique le tout corporel, l'indice l'identité, le cas d'étude sa valeur propre. Le signifié est neutralisé au profit d'un signifiant exhibé à partir duquel peut se construire l'histoire criminelle et l'investigation. L'objectivité naît de l'examen de l'objet ou des corps morts et malades (qui sont eux-mêmes traités en objet), comme si la vérité ne pouvait émaner que de la matière morte, que de la perte du sujet. La franchise *Les Experts*, peut-être à cause de sa prétention « scientifique », est dans une démarche récurrente de dénégation du sujet et de la subjectivité au profit de l'objet et de l'objectivité, moyen infaillible de la résolution de l'énigme criminelle. Les très gros plans organiques des *CSI shots*, de la même façon que ceux des films pornographiques, ne sont rattachés à aucun point de vue narratif, mais bien uniquement destinés à satisfaire la pulsion scopique du spectateur (Figure 8).

Figure 8: *Les Experts* (7.5) « Chemin de croix/ Double-Cross ». *CSI shot*: les poumons de la victime.

Le *CSI shot*, pourrait par conséquent être l'expression par excellence d'un regard scientifique à la neutralité infaillible. Pour le spectateur, le seul à profiter de cette plongée dans le corps orchestrée pour lui, le *CSI shot* semble naturellement vidé de toute subjectivité. Il se présente comme la vision furtive et objective d'un organisme qui est comme « cartographié » par cette prise de vue semblable à une image

médicale¹⁹. De la même façon, on peut avancer l'hypothèse que dans l'esthétique pornographique, la condition d'une description objective du plaisir passe par l'examen des corps traités également en objet, du moins dans ses aspects d'instrumentalisation et d'interchangeabilité. Selon une lecture usuelle de la question, on constate qu'à travers l'imagerie scientifique et pornographique, on cherche à réaliser un fantasme de pleine possession du corps, en en faisant un corps objet.

Il apparaît, pourtant, dans les deux cas, que le fantasme de possession n'est pas pleinement réalisé et c'est ce qui nous pousse à réévaluer la relation spécifique entre les *CSI shots* et le réel. Dans l'image pornographique, le plaisir féminin échappe immanquablement à une représentation explicite, et dans le cas des *CSI shots*, le corps se trouve, quant à lui, dépassé, remplacé par sa propre image par le biais d'une image de synthèse qui pose question en termes de réalisme.

Le *CSI shot* peut donc être défini comme une image hyperréaliste au sens artistique du terme. L'esthétique hyperréaliste est issue d'un mouvement pictural franco-américain né au vingtième siècle. Elle s'appuie sur une représentation ultra réaliste, neutre, et quasi photographique de la réalité, où celle-ci n'est plus qu'une reduplication, qu'une représentation que le peintre se charge de retranscrire, sans jugement critique, et « où le gros plan, attaché aux détails, souligne la vacuité des significations²⁰ ». En effet, là où l'esthétique hyperréaliste et le *CSI shot* se rejoignent de façon la plus flagrante, c'est dans l'utilisation du gros plan, le « gigantic scale », comme l'ont défini les historiens de l'art, c'est-à-dire un « agrandissement démesuré d'un sujet » qui « est une autre forme d'abstraction : en séparant celui-ci de la réalité ordinaire, il lui confère une nouvelle identité²¹ ».

Lorsque nous assistons à un grossissement des organes humains digne d'une image médicale, tel que le *CSI shot*, nous pouvons, de la même façon, parler d'un agrandissement qui frôle l'abstraction. Plus particulièrement puisque cet agrandissement est fait sur l'intérieur du corps humain, dont l'organisme nous semble déjà par

¹⁹ Suivant la même logique de dénigrement du sujet et de la subjectivité, les corps vivants des enquêteurs subissent d'une façon assez abrupte la même mise à distance que le cadavre dans la série. Il est frappant de voir, par exemple, dans l'épisode « Que le spectacle commence/Built to Kill » (7.1) que l'enquêtrice Catherine Willows, qui se réveille nue dans une chambre d'hôtel miteuse après avoir été droguée au GHB et pense logiquement avoir été violée, procède aux mêmes analyses que sur un cadavre --récupérer des dépôts sous les ongles et dans les cheveux, examen gynécologique -- sur son propre corps, juste après avoir repris conscience et malgré la détresse évidente dans laquelle on suppose qu'elle se trouve, mettant son corps à distance pour n'en faire qu'un corps de plus qu'elle va soigneusement analyser. D'une même façon distanciée, la surdit de Grissom qui nous est révéle au cours de la saison 1 sera vite soignée (la fin de la saison 3), et mme « répare », de sorte que le corps de Grissom s'apparente plus une machine ayant un dfaut de fabrication.

²⁰ Jean-Louis Pradel, *L'art contemporain*, d. Larousse, Paris, 1992, p. 70.

²¹ <<http://www.hyperrealism.net>>, rubrique « Panorama de la peinture hyperraliste », consult en mars 2011.

nature abstrait, irreprésentable ; cela parce que nous ne sommes confrontés à la vision de l'intérieur de notre corps que dans des cas plutôt exceptionnels, uniquement dans un cadre médical. Le reste du temps, l'intérieur du corps reste un territoire caché et mystérieux, dont nous ne connaissons pas avec exactitude la géographie et l'apparence.

La peinture hyperréaliste est paradoxale. Alors qu'elle s'est donné pour mission de représenter minutieusement et objectivement le réel, sans aucun écart de représentation, elle n'est finalement que la reproduction d'une reproduction puisque le point de départ de la peinture hyperréaliste est la photographie que la peinture reproduit à l'exactitude. Cela amène une dissolution de l'effet de réel dans l'artificialité excessive de la réduplication. En ce qui concerne les *CSI shots*, il y a aussi un paradoxe quant à leur effet de réalité. Ils sont affiliés à une esthétique de l'imagerie médicale qui pourrait donc leur conférer une caution réaliste, un certain effet d'autorité dans l'authenticité ; mais, en fin de compte, n'est-ce pas surtout leur artificialité que nous voyons ? Les *CSI shots* trahissent leur artificialité, d'une part parce que l'agrandissement qui les constitue les mène aux limites de l'abstraction, et d'autre part parce que ce sont des images de synthèse (pour lesquelles aucune réalité ne préexiste) qui représentent l'intériorité du corps, et non pas de vraies prises de vues endoscopiques. Le *CSI shot*, par son artificialité et sa proximité avec l'abstraction, semble dénoncer l'impossibilité pour nous d'avoir une vision de l'intérieur de notre corps autrement que par le biais d'une image. Les *CSI shots* proposent au spectateur, par les images de synthèse, de dépasser la réalité et la vision réduite qu'il a de son propre corps pour épouser une vision de son organisme plus réelle que le réel.

Dans *Les Experts*, on prête une légitimité narrative aux *CSI-shots*, celle de la démonstration scientifique qui entend montrer aux téléspectateurs ce qui a provoqué la mort chez la victime. Nous constatons pourtant aisément que ce n'est qu'un prétexte puisque souvent le rôle de cette plongée dans le corps dans la résolution de l'enquête est très relatif et parfois même nul. Le corps, grâce à la plongée éclair du *CSI shot*, devient finalement un itinéraire, un territoire inconnu qu'on explore. Il s'apparente à une géographie terrestre en constante activité où, loin des dissemblances entre les enveloppes corporelles, le corps dans sa profondeur se révèle être semblable à tout autre, universel. Le *CSI-shot* relève plutôt de

l'attraction visuelle²² : il s'agit de satisfaire le plaisir du spectateur en l'embarquant dans un circuit de « montagnes russes » à l'intérieur du corps, de *roller coaster* numérique spectaculaire. Les *CSI shots* ne relèvent-ils pas au fond d'une version amoindrie de *Body Wars*, cette attraction américaine de parcs de loisirs où des spectateurs plongent dans l'intérieur du corps par le biais d'une salle mécanisée comme un simulateur de vol et d'un écran où apparaissent des images de synthèse reproduisant l'anatomie humaine ?

A travers le *CSI shot*, l'image télévisée rejoint ainsi l'origine du cinéma, que les théoriciens de l'attraction visuelle désignent comme étant le spectacle forain. Profondément attaché au visuel, aux manipulations optiques, à l'illusion, au miroir déformant, le spectacle forain trouve un héritage inattendu dans l'exploration organique ludique orchestrée pour le plaisir du spectateur par le *CSI shot*. L'action pénétrante et rapide de la plongée qu'effectue le *CSI shot* dans le corps n'est d'ailleurs pas sans rappeler la définition des spectacles d'exhibitions foraines de corps difformes et monstrueux, l'entre-sort. Comme son nom l'indique, l'entre-sort est un lieu de passage où les spectateurs peuvent juste jeter un regard curieux sur le spectacle et s'en aller. Tel est également le *CSI shot*, qui plonge rapidement dans le corps, permettant de se focaliser sur un organe précis, puis en sort aussi rapidement qu'il y était entré, après avoir satisfait la curiosité du badaud-spectateur. Mais, là où le *CSI shot* diffère de l'entre-sort, c'est parce qu'il permet, non pas de voir l'Autre, le difforme, le monstrueux mais, au contraire, de voir ce qui est semblable en chacun, y compris dans notre part d'étrangeté. Le *CSI shot* propose au téléspectateur une image de lui-même où, en plongeant dans un corps, organiquement si semblable au sien, il ne peut finalement voir ce qui le particularise, ce qui l'identifie. Son identité étant réduite à un amas organique aussi fascinant qu'étonnant, mais aussi, pareil à chacun, le téléspectateur assistant à la plongée du *CSI shot* voit finalement naître en lui un sentiment d'inquiétante étrangeté qui l'amène à se méconnaître, à se désincarner.

²² Théoricien du cinéma de l'attraction, Frank Kessler distingue deux étapes dans l'histoire des premiers dispositifs spectaculaires cinématographiques (apparaissant en 1895). La première consista à émerveiller le spectateur en exhibant le dispositif technologique même, l'accent étant mis sur la reproduction spectaculaire du mouvement. La deuxième vit le représenté lui-même devenir également, en plus du dispositif, un spectacle à part entière. Si l'on prend en compte ces deux étapes dans l'histoire des premiers dispositifs spectaculaires, on voit à quel point le *CSI shot* en est la prolongation, reposant lui-même sur l'exhibition d'une technologie (les images de synthèse) qui restitue, voire accentue, dans notre cas, le mouvement (les spectaculaires plongées intracorporelles). Ces plongées en synthèse ont elles aussi pour but, comme dans les premiers dispositifs cinématographiques, de montrer du spectaculaire, ici l'intérieur du corps comme apothéose du spectacle. Ce qu'il est intéressant de noter, c'est que, dans notre société saturée d'images et de modes de diffusion où, finalement, rien ne reste hors-visibilité, le spectaculaire par excellence réside à l'intérieur de nous-même, dans cet espace organique mystérieux, dernier territoire à avoir échappé à une vision quotidienne qui le banaliserait.

La question du réalisme dans la représentation du corps malade et mort dans les séries policières et médicales, par le biais du *CSI shot* donne lieu à un discours ambivalent sur le traitement du corps contemporain. Reprenant l'esthétique de l'imagerie médicale pour la vider de sa signification, le *CSI shot*, dans sa dimension d'image hyperréaliste, oblige à prendre ses distances vis-à-vis du réel. Ce type d'image offre, au milieu de ces récits classiques de détection, un espace d'abstraction ludique, où la tyrannie du sens se noie dans les arcanes d'un organisme à jamais énigmatique, qui ne peut se livrer dans cette hyper proximité virtuelle que sous une forme artificielle et fantaisiste. Même en mettant sans cesse la maladie et la mort à distance du spectateur, le protégeant ainsi de l'angoisse prégnante nourrie par nos sociétés occidentales contemporaines socialement organisées et structurées autour d'un déni constant de la mort, on observe que cette angoisse fait retour. Elle fait ici retour sous la forme d'une remise en question, par le *CSI shot*, du monde concret et positiviste décrit dans les fictions médicales et policières. Par le procédé technique qu'elle a innové, ironiquement, la série *Les Experts* et les fictions télévisées qui ont repris son fameux *CSI shot*, ont ruiné malgré elles l'idéologie dont elles se font les porte-paroles. En voulant atteindre par le *CSI shot* une dimension réaliste jusqu'alors jamais égalée, ces séries ont paradoxalement atteint un degré d'abstraction et de désincarnation mettant en cause leur projet initial.