

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE MONDE DU CORPS. EXPOSITION ANATOMIQUE DE CORPS HUMAINS
VÉRITABLES, DE GUNTHER VON HAGENS :
STRATÉGIES BROUILLÉES POUR UN SUCCÈS ASSURÉ

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

EDITH ROY

JUIN 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Pour son appui constant, son dévouement, sa générosité, ses encouragements, sa sensibilité et combien plus... je remercie sincèrement Luce Des Aulniers, professeure au département de communication sociale et publique et fondatrice des Études supérieures sur la mort, qui a su me donner une belle liberté dans ce travail tout en me dirigeant intelligemment. J'exprime de plus ma gratitude à Thérèse Saint-Gelais, professeure au département d'histoire de l'art, dont les enseignements ont inspiré mon parcours de maîtrise, ainsi qu'aux membres du jury d'évaluation de mon mémoire. Je tiens également à remercier mes parents qui m'ont supportée, comme toujours, inconditionnellement. Enfin, merci à Jean-Pierre, Marie-Claude et mes ami(e)s.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES TABLEAUX	VII
LISTE DES FIGURES	VII
RÉSUMÉ.....	XI
INTRODUCTION.....	1
PREMIÈRE PARTIE	
L'OBJET D'ÉTUDE :	
LES EXPOSITIONS DE PLASTINATS PAR GUNTHER VON HAGENS	5
Introduction à la première partie	6
CHAPITRE I	
L'EXPOSITION : CONTENU, CONTROVERSES ET MÉDIAS	7
1.1 Les expositions. Démocratisation des savoirs, corps morts, sciences et art : propositions pour un succès assuré	8
1.2 L'Institut de plastination : une entreprise délocalisée.	9
1.3 Le procédé technique de la plastination	10
1.4 Les médias : entre la majeure de l'ébahissement et la mineure du scepticisme	11
1.5 La visite de l'exposition <i>Le monde du corps</i>	16
1.6 La perplexité de la visiteuse.	19
CHAPITRE II	
L'EXPOSITION VUE PAR LE CATALOGUE : PREMIERS CONSTATS ET DÉGAGEMENT DES QUESTIONS DE RECHERCHE	21
2.1.1 Wilhelm Kriz, «Préface»	22
2.1.2 Gunther von Hagens, «Anatomie et plastination».....	23
2.1.3 Angelina Whalley, «Le corps humain : anatomie et fonction»	26

2.1.4	Charleen M. Moore et C. Mackenzie Brown, «Gunther Von Hagens et LE MONDE DU CORPS. 1 ^{ère} partie : L'anatomiste comme prosector et proplastiker»	26
2.1.4	Charleen M. Moore et C. Mackenzie Brown, «Gunther Von Hagens et LE MONDE DU CORPS. 2 ^{ème} partie : L'anatomiste comme prêtre et prophète»	28
2.1.6	Axel W. Bauer, «Les plastinats et leur présentation en musée : une rétrospective scientificothéorique et bioéthique d'un évènement médiatique»	29
2.1.7	Ulrich Fisher, «Lorsque la mort devient spectacle»	33
2.1.8	Franz Josef Wetz, «De la dignité humaine»	35
2.1.9	Gunther von Hagens, «L'aspect répugnant des cadavres, les plastinats gestaltiques et l'inhumation obligatoire»	38
2.1.10	Bazon Brock, «Du pouvoir éducatif des sciences»	40
2.1.11	Franz Josef Wetz, «Le théâtre d'anatomie moderne : La première autopsie publique en 200 ans»	42
2.1.12	Angelina Whalley, «LE MONDE DU CORPS à travers le regard des visiteurs»	43
2.1.13	Ernst-D. Lantermann, «LE MONDE DU CORPS selon les visiteurs. Sondage»	44
2.2	Que retenir à propos du catalogue et de l'exposition à Montréal ?	45

DEUXIÈME PARTIE

L'ANALYSE DU CORPUS À L'ÉTUDE.....	50
------------------------------------	----

CHAPITRE III

LE RAPPORT À LA MORT DANS LEQUEL S'INSCRIT

<i>LE MONDE DU CORPS</i>	51
3.1 Un double rapport à la mort : de la perception générale à l'unicité de son expérience	52
3.2 La mort comme destruction et l'effroi du corps-cadavre.	55
3.3 Émergence des modes d'immortalité	58
3.4 Le corps mort comme pierre angulaire des rites de séparation.....	59

3.5	Le corps mort dans sa lente disparition et effritement du symbolisme des rituels mortuaires.	62
3.6	Le statut actuel du corps mort comme opportunité de taille pour le projet de Gunther von Hagens.....	67

CHAPITRE IV

LA MORT COMME ÉPERON DE L'IMAGE :		
UNE LONGUE HISTOIRE DES REPRÉSENTATIONS DU CORPS		72
4.1	L'invention : devant le non-sens, voire le néant, produire du sens par la matérialisation de l'immatériel.....	73
4.2	L'image comme survivance.....	75
4.3	Le thème de la mort à travers l'histoire de l'art : quelques indices du rapport au corps.....	77
4.3.1	Le christianisme illustré par les représentations symboliques du corps	78
4.3.2	Le glissement vers les représentations réalistes : constat de la fragilité du corps	79
4.3.3	Les Vanités : représentations symboliques en écho à l'individualisme naissant.....	80
4.3.4	La tradition de l'art anatomique	82
4.4	La fascination pour les dessous du corps dans l'art contemporain.....	86
4.5	L'initiative de l'exposition <i>Le monde du corps</i> dans la tradition des images donnée par l'histoire de l'art.....	90

CHAPITRE V

UNE LÉGITIMATION PAR LES RÉFÉRENCES À L'ART.....		92
5.1	Les plastinats entiers comme représentations du corps	93
5.2	Les plastinats poursuivant la tradition de l'art anatomique : l'art et la science sous un même toit.....	95
5.3	Quelques pastiches plastinés : appropriations et détournements.....	99
5.4	Les avantages offerts par la discipline artistique.....	106

CHAPITRE VI	
PORTES OUVERTES SUR DES TENDANCES CONTEMPORAINES	110
6.1 La nouveauté d'une technique jumelée à la science pour une démocratisation du savoir	111
6.2 La plastination en remplacement des formes post mortem actuelles.....	114
6.3 Le corps authentique : la nature du matériau.....	117
6.4 Les corps plastinés comme modèles corporels utopiques	119
CONCLUSION	127
ANNEXE	133
BIBLIOGRAPHIE	181

LISTE DES TABLEAUX

1. Liste des extraits philosophiques accompagnant l'exposition.

LISTE DES FIGURES

- | | | |
|-----|----------------------|---|
| 1.1 | (p. 18) | Gunther von Hagens, <i>Corps orthopédique</i> , 1997, plastinat de corps humain entier. |
| 2.1 | (p. 27) | Gunther von Hagens, <i>Le joueur d'échecs</i> , 1997, plastinat de corps humain entier. |
| 2.2 | (p. 27, 101) | Auguste Rodin, <i>Le Penseur</i> , 1880, fonte et bronze, 71,5 x 36,4 x 59,5 cm. |
| 2.3 | (p. 27, 33, 94, 104) | Gunther von Hagens, <i>Le coureur</i> , 1997, plastinat de corps humain entier. |
| 2.4 | (p. 39) | Gunther von Hagens, <i>Le corps à expansion longitudinale</i> , 1996, plastinat de corps humain entier. |
| 4.1 | (p. 78) | Artemisia Gentileschi, <i>Judith tranchant la tête d'Holopherne</i> , c. 1618, huile sur toile, 199 x 162 cm. |
| 4.2 | (p. 78) | Antonio et Piero Pollaiuolo, <i>Le Martyre de saint Sébastien</i> , 1475, huile sur bois, 291,5 x 202,6 cm. |
| 4.3 | (p. 78) | Matthias Grünewald, <i>Retable d'Issenheim. Saint Sébastien - La Crucifixion - Saint Antoine - Déploration sur le corps du Christ</i> , 1512-1516, huile sur bois, dimensions totales du polyptyque : 269 x 307 cm. |
| 4.4 | (p. 78) | Petrus Christus, <i>La Lamentation</i> , 1450-1460, tempera et huile sur bois, 26,1 x 35,9 cm. |
| 4.5 | (p. 78) | Enguerrand Quarton, <i>Pietà</i> , 1457, détrempe sur bois, 163 x 218 cm. |

- 4.6 (p. 79) Anonyme, *Tombeau de Philippe Pot, grand général de Bourgogne*, 1477-1483, pierre peinte, 180 cm x 265 cm.
- 4.7 (p. 80) Michaël Wolgemut et Hans Pleydenwurff, *Imago mortis*, 1492, gravure sur bois rehaussé in *Liber chronicarum*, 48,1 x 34 x 8,6 cm.
- 4.8 (p. 80) Pieter Bruegel l'Ancien, *Le Triomphe de la mort*, c. 1562, huile sur panneau, 117 x 162 cm.
- 4.9 (p. 81) Philippe de Champaigne, *La Vanité* ou *Allégorie de la vie humaine*, 1646, huile sur toile, 28,8 cm x 37,5 cm.
- 4.10 (p. 83) Léonard de Vinci, *Tronc de femme*, c. 1509, plume et encre sur fusain.
- 4.11 (p. 84) Jan Stefan Van Calcar, *Le Squelette de face* et *Le Squelette de profil*, in André Vésale, *De humani corporis fabrica*, 1543.
- 4.12 (p. 85) Gérard de Lairesse, *Les Muscles du dos de la femme*, in G. Bidloo, *Anatomia*, 1685.
- 4.13 (p. 85, 100) Honoré Fragonard, *Le Cavalier de l'Apocalypse*, c. 1780, tissus humains et animaux desséchés.
- 4.14 (p. 88) Andres Serrano, *Burn Victim*, 1992, cibachrome, 152,5 x 125, 7 cm.
- 4.15 (p. 89) Marc Quinn, *Angel*, 2006, bronze peint, 30 x 14 x 16, 5 cm.
- 4.16 (p. 89) Joel-Peter Witkin, *Queer Saint*, 1999, tirage argentique, 40,5 x 32 cm.
- 4.17 (p. 89) Marina Abramović, *Pietà*, 2002 (reprise de la performance *Anima Mundi*, 1983), tirage photographique, 180 x 180 cm.
- 5.1 (p. 33, 94, 100) Gunther von Hagens, *L'homme à la peau*, 1997, plastinat de corps humain entier.
- 5.2 (p. 100) Jan Stefan Van Calcar, *Sans titre*, in André Vésale, *De humani corporis fabrica*, 1543.
- 5.3 (p. 94, 100) Michel-Ange, *Le jugement dernier* (détail), 1535-1541, fresque de l'autel de la Chapelle Sixtine au Vatican.

- 5.4 (p. 100) Gunther von Hagens, *Le cheval se cabrant avec cavalier*, 2000, plastinat de corps humain et de cheval entiers.
- 5.5 (p. 100) Gunther von Hagens, *Proportions du corps*, plastinat de corps humain entier.
- 5.6 (p. 100) Léonard de Vinci, *L'homme de Vitruve*, 1490, plume sur papier.
- 5.7 (p. 101, 102) Gunther von Hagens, *Torse féminin*, 1999, plastinat de corps humain entier.
- 5.8 (p. 101, 102) Gunther von Hagens, *Femme enceinte allongée*, 1999, plastinat de corps humain entier.
- 5.9 (p. 101) Gunther von Hagens, *Le Pondérateur*, 2005, plastinat de corps humain entier.
- 5.10 (p. 102, 103) Gunther von Hagens, *Le Penseur*, 2002, plastinat de corps humain entier.
- 5.11 (p. 103, 104, 120) Gunther von Hagens, *Le cycliste*, 2002, plastinat de corps humain entier.
- 5.12 (p. 104) Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier*, 1912, huile sur toile, 147,5 x 89 cm.
- 5.13 (p. 94, 104) Umberto Boccioni, *Formes uniques de la continuité dans l'espace*, 1913, bronze, 112, 2 x 88,5 x 40 cm.
- 5.14 (p. 33, 94, 104) Gunther von Hagens, *L'homme aux tiroirs*, 1999, plastinat de corps humain entier.
- 5.15 (p. 104) Salvador Dali, *Vénus de Milo aux tiroirs*, 1939/64, bronze peint, 98 x 32,5 x 34 cm.
- 5.16 (p. 94, 104) Salvador Dali, *Cabinet anthropomorphique* (détail), 1936, huile sur bois, 25,4 x 44,2 cm.
- 5.17 (p. 104) Salvador Dali, *Girafe en feu*, 1936-1937, huile sur toile, 35 x 27 cm.
- 6.1 (p. 120) Gunther von Hagens, *Le joueur de basketball*, 2002, plastinat de corps humain entier.

- 6.2 (p. 120) Gunther von Hagens, *Le joueur de football*, 2005, plastinat de corps humain entier.
- 6.3 (p. 120) Gunther von Hagens, *Le planchiste*, 2005, plastinat de corps humain entier.
- 6.4 (p. 120) Gunther von Hagens, *La nageuse*, 2001, plastinat de corps humain entier.
- 6.5 (p. 121, 122) Gunther von Hagens, *L'obésité dévoilée*, 2005, plastinat de corps humain entier.
- 6.6 (p. 122) Gunther von Hagens, *Le fumeur*, 1996, plastinat de corps humain entier.

RÉSUMÉ

Ce mémoire traite de la populaire exposition montrant de véritables corps humains morts pouvant être vus en institutions muséales, soit *Le monde du corps. Exposition anatomique de corps humains* de Gunther von Hagens. Il a pour objectif de définir les visées et les procédés utilisés par celle-ci afin d'en stimuler son succès en mettant en exergue les confusions établies par le discours à sa défense et en relevant les thèmes inhérents à la sensibilité contemporaine qu'elle vient toucher. Se servant d'approches diversifiées, l'anthropologie et la sociologie en sont les principales alors qu'elles permettent de mettre en contexte le corpus des sculptures plastinées (selon la technique de plastination qui aurait été inventée par Gunther von Hagens). La réception des médias est examinée pour ensuite laisser place à l'étude du catalogue d'exposition, véritable outil promotionnel du projet. Le rapport actuel à la mort, dans la dynamique complexe qu'il entretient avec le cadavre, est discuté tout en relevant les croyances et les modes de défense créés par les sociétés pour faire face à sa violence. L'histoire des représentations du corps mort dans l'histoire de l'art occidental est réalisée afin d'y comparer le nouveau type de représentation du corps émis par l'exposition. Les liens construits avec la discipline artistique sont analysés pour rendre compte des stratégies déployées à travers eux pour favoriser la légitimité de l'exposition. Enfin, sa pertinence dans l'époque actuelle est constatée par l'analyse de thèmes propres aux sensibilités contemporaines tels que la nouveauté, la technique, la potentielle forme d'existence post mortem ainsi que les modèles corporels promus. La confusion suscitée semble voulue et permet de tirer bénéfices pour son succès.

Mots clés : Gunther von Hagens, cadavre, mort, plastination.

INTRODUCTION

Mais on ne peut dissenter sur la mort que de manière encyclopédique, hétérogène, jamais exhaustive. Prendre la mort comme objet de recherche, c'est en effet la réifier, donc l'occulter en la réduisant à une somme de statistiques, à un ensemble de déterminants physico-chimiques, à un système de représentations ou d'institutions. D'ailleurs, on ne peut parler que de ce que l'on maîtrise. Et maîtriser la mort n'a pas de sens ; aussi comprend-on la réflexion désabusée d'un anthropologue : «Ben quoi, la mort? La mort, rien! Il n'y a pas de savoir sur la mort dans les livres. La mort, ce n'est pas un livre qui le dit.»¹

Voulant réfléchir sur la mort et ses formes de représentations, force est constater la multitude de réalisations qui tentent de la démystifier. Leur variété confirme cet extrait de l'anthropologue Louis-Vincent Thomas dans la mesure où la mort demeure, en quelque sorte, un mystère, un noyau intangible et impossible à percer. Nous ne savons rien d'elle, nous ne pouvons que constater ses effets sur les sociétés : mythes, histoires, rites et inventions de toutes sortes concèdent implicitement à la difficulté à la contrôler et surtout, la volonté de lui trouver sens.

Le choc de sa confrontation à travers le cadavre, preuve indéniable de son passage, nous fait violence : la dépouille signifie la fin définitive d'une forme d'existence en plus de nous offenser par sa lente détérioration qui ne fait que renforcer la distance nous en séparant: inerte, allongé, odorant, le corps mort déstabilise, provoque une angoisse certaine. De ce fait, il sera rare de le voir authentique, sous nos yeux hors de circonstances précises, soit dans le cadre de rituels funéraires ou au chevet du mourant. Dans cette mesure, apprendre qu'un artiste, autrefois qualifié d'anatomiste, fait voir un nombre important de réels corps morts exposés dans des institutions muséales, nous surprend.

¹ Louis-Vincent Thomas, *Mort et pouvoir*, Paris, Payot, 1978, p. 8.

Depuis une dizaine d'années, c'est pourtant le projet du Dr. Gunther von Hagens qui, par le biais de ses expositions *Le monde du corps. Exposition anatomique de corps humains*, montre des sculptures dont le matériau de base est de véritables corps humains. Une nouvelle technique rend possible la préservation de ces corps. En effet, le procédé de plastination soumis permet de conserver et de positionner les cadavres comme jamais auparavant. Face à cette proposition inusitée, dans les médias comme dans les conversations quotidiennes, d'ardents débats éthiques surgissent. Pourtant, si les corps plastinés de von Hagens provoquent autant d'agitation, c'est également que son succès est confirmé. Lorsque montrée au Musée des Techniques et Métiers de Mannheim (Allemagne) en 1997-1998, un succès phénoménal prédisait déjà la consécration à venir du projet de l'anatomiste. Plus de 780 000 visiteurs s'étaient déplacés pour l'occasion. L'institution dû ouvrir ses portes 24 heures sur 24, démarche qui sera entreprise plus d'une fois par d'autres instances présentant ces corps plastinés. Originellement prévue pour trois mois, elle fut prolongée de deux mois afin de satisfaire la demande. Suivant l'objectif de rendre accessible la connaissance anatomique et de transgresser le tabou de la mort, l'exposition circule dans plusieurs villes du monde et partout, les gens s'y déplacent en grand nombre.

Devant l'actualité du sujet et le peu d'études approfondies sur l'exposition, quelques questions surgissent : quels étaient les visées et les procédés utilisés par l'exposition pour attirer autant de visiteurs ? Est-ce qu'il y a véritablement un intérêt soudain pour la collecte d'informations sur le corps humain ? Comment présente-t-on ces cadavres pour qu'autant de visiteurs s'empressent aux portes des musées présentant *Le monde du corps. Exposition anatomique de corps humains* ?

Dès lors, deux objectifs sont poursuivis dans cette étude. Le premier, général, veut démontrer en quoi l'exposition tient de l'idéologie, ou autrement dit, de la présentation des données de manière à faire passer le message qui est le sien. À cet égard, le martèlement argumentaire représentant l'une des stratégies, de même que l'approximation des notions, seront relatés dans une première partie. Nous poursuivrons cet objectif tout au long du mémoire. Le second objectif veut mettre à jour les points de sensibilité des mentalités contemporaines de même que les traits inhérents à l'exposition qui en constituent le

soubassement. Ce second objectif sera atteint par l'examen de certains thèmes qui poseront la base des chapitres de la deuxième partie.

La première partie du mémoire se présente comme son assise, le lieu de référence des chapitres qui la suivront. Au premier chapitre, nous expliquerons le corpus montré par l'exposition *Le monde du corps. Exposition anatomique de corps humains véritables*, tout en y recensant les objectifs qu'elle poursuit. L'envergure du projet se constatera également par l'existence de l'Institution de plastination qui la soutient et par la nouvelle technique de plastination qu'elle utilise. Nous décrirons ensuite la réaction générale des médias afin de rendre compte des scandales et des jugements forgés à son égard. Nous concluons par une mise en contexte d'une visite effectuée lors de la tenue de l'exposition à Montréal à l'été 2007.

Afin de compléter ces descriptions, le deuxième chapitre traitera de l'entièreté du catalogue d'exposition accompagnant le projet en présentant les propos de ses auteurs, évidemment chargés de défendre la pertinence de l'exposition. Ces derniers traitent entre autres de la technique de plastination et de ses vertus, du statut du corps et des liens de la production avec la discipline artistique. Leur approche résumée mettra en évidence les failles et les stratégies de leur discours et nous y référerons dans les chapitres suivants.

C'est à la suite de cette partie que nous aborderons divers traits touchés par l'exposition. Le troisième chapitre s'intéresse au rapport actuel à la mort. Puisque l'un des objectifs de l'exposition est de vaincre le tabou de la mort, ce chapitre parcourt les dynamiques inhérentes à la mort et à ses conséquences, la confrontation au cadavre, les rites funéraires pour apprivoiser sa violence et les différents modes d'immortalité. Il favorisera la mise en contexte de l'exposition tout en relevant son caractère inédit. Nous verrons également comment le statut actuel de la mort se présente comme un facteur contribuant à son succès.

Afin de situer la production de Gunther von Hagens dans les différentes créations visuelles (et potentiellement artistiques), le quatrième chapitre sera consacré à l'explication de la relation entretenue entre la création d'images et la mort. De plus, une brève mise en

contexte des représentations du corps mort dans l'histoire de l'art occidental nous donnera ensuite les repères nécessaires pour évaluer la production de Gunther von Hagens sous l'angle artistique et comme forme de représentation du corps.

Puisque le statut artistique des corps plastinés est présenté par les auteurs du catalogue de façon plus ou moins convaincante, mais toujours omniprésente, le cinquième chapitre sera consacré au recensement des critères incitant à l'association du corpus au monde l'art. Nous discuterons alors la technique de plastination comme médium de représentation, de la pertinence du lien établi avec l'art anatomique du XIV^e siècle et des stratégies utilisées par Gunther von Hagens et ses représentants pour traiter de la qualité artistique du corpus. Nous examinerons également la similarité formelle de quelques plastinats entiers avec des œuvres d'art instituées. Ce trajet nous permettra de nous questionner sur les raisons motivant l'accession au statut artistique, celui-ci favorisant potentiellement l'acceptation générale de l'exposition.

Le dernier chapitre rassemble d'autres notions données par l'exposition qui, selon nous, contribuent au succès de l'exposition dans la mesure où elles s'introduisent dans les sensibilités contemporaines. Ainsi, nous discuterons des thèmes de la nouveauté, de la technique, de l'existence post mortem proposée par le projet ainsi que des modèles corporels promus. Ces pistes de réflexion supplémentaires s'ajouteront à l'éclaircissement recherché par cette étude afin de comprendre le succès fulgurant de l'exposition *Le monde du corps. Exposition anatomique de corps humains véritables*.

La méthodologie de ce mémoire en forme d'essai puise à travers différents outils : le catalogue d'exposition, des monographies, des articles de journaux et de périodiques ainsi que la fortune critique de l'exposition. Quant à notre approche, elle est inductive et traverse des études anthropologiques et sociologiques dans le but de mettre en contexte les corps plastinés de Gunther von Hagens. Nous utiliserons également des descriptions iconographiques de diverses œuvres d'art mises en relation avec le corpus à l'étude.

PREMIÈRE PARTIE

L'OBJET D'ÉTUDE : LES EXPOSITIONS DE PLASTINATS PAR
GUNTHER VON HAGENS

INTRODUCTION À LA PREMIÈRE PARTIE

Le filon dissertatif de ce mémoire s'est tissé à partir des corps plastinés du Dr. Gunther von Hagens, sujets des expositions *Le monde du corps. Exposition anatomique de corps humains* en circulation depuis plusieurs années. Complémentaire à ceux-ci, le catalogue d'exposition offre un appui informatif à ce projet alors que ses textes proposent un encadrement contextuel de certains enjeux inhérents à l'exposition. Partant d'une méthode inductive qui s'appuie par ce que le corpus donne spontanément à réfléchir, chaque chapitre veut explorer un élément singulier en lien avec le projet d'exposition, en proposant un angle d'analyse différent pour chacun d'eux, mais dont la somme conduira à un examen, le plus complet possible, du corpus à l'étude. Chacun se rattachera donc à un centre commun, soit les corps plastinés et les discours à leur sujet.

Ainsi, avant de présenter ces chapitres d'exploration, il nous faut ancrer le corpus dans une première partie qui servira d'assise à la deuxième. Le cœur de notre sujet d'étude sera donc décrit en premier lieu. Nous décrirons ce que donnent à voir les expositions, les institutions gérant le tout et la technique de la plastination. Comme c'est souvent le cas, les médias se présentent comme la première source par laquelle nous apprenons l'existence de l'exposition. Il devient dans ce sens nécessaire d'analyser leur réception pour ensuite décrire le parcours de l'exposition. Le deuxième chapitre s'emploiera à résumer les textes du catalogue. Ainsi, à partir du corpus pris dans son ensemble, il nous sera permis de dégager nos questions de recherches. Les observations tirées de cette première partie détermineront la deuxième, beaucoup plus exploratoire et analytique.

CHAPITRE I

L'EXPOSITION : CONTENU, CONTROVERSE ET MÉDIAS

Alors que les morts sont supposés «reposer en paix», les vivants, eux, déploient d'innombrables stratégies d'évitement, de scotomisation, de dissimulation de la mort, ce qui ne peut que favoriser le retour périodique du refoulé de la mort.²

Notre étude prenant assise sur le retentissement de l'exposition si singulière *Le monde du corps. Exposition anatomique de corps humains* consacrée à l'anatomie humaine, il paraît fondamental d'en présenter d'emblée les caractéristiques. Elles sont tirées de diverses sources commentant l'exposition qui seront précisées tout au long du texte. En cas contraire, c'est qu'elles sont puisées à même le catalogue d'exposition, lequel fera l'objet du chapitre ultérieur. Suivant l'objectif d'établir un cadre descriptif servant de repère et de base à notre étude, nous énoncerons d'abord ce en quoi consistent les expositions de corps de l'anatomiste Gunther von Hagens, les entreprises qui y sont associées et la technique utilisée pour conserver les corps. Par la suite, il s'agira de décrire brièvement la réception obtenue par l'exposition. Ainsi, puisque les médias ont largement contribué à faire connaître *Le monde du corps. Exposition anatomique de corps humains véritables*, nous analyserons brièvement les réactions contenues dans la presse écrite. Cette introduction au corpus à l'étude se conclura par un compte-rendu de l'exposition et de son parcours, permettant à la fois de découvrir la scénographie investie et de brosser les premières impressions de la visiteuse.

² Jean-Marie Brohm, *Figures de la mort. Perspectives critiques*, Paris, Beauchesne, 2008, pp. 15-16.

1.1 Les expositions. Démocratisation des savoirs, corps morts, science et art : propositions pour un succès assuré

Conçue par le Dr. Gunther von Hagens, l'exposition intitulée *Le monde du corps. Exposition anatomique de corps humains véritables*³ circule depuis 1995 dans plusieurs villes d'Asie, d'Europe et d'Amérique du Nord⁴. Environ 25 corps humains morts y sont montrés de pied en cap et entiers, tranchés, coupés ou dénudés de leur chair, de même qu'approximativement 200 organes authentiques complets ou fragmentés. De leur côté, quelques organes isolés de la charpente humaine indiquent le dépérissement résultant d'une maladie ou d'une toxicomanie : des poumons noircis par le tabac, un foie désagrégé par une cirrhose ou des organes ravagés par le cancer. Des corps entiers, tous montrent le détail des muscles, des ligaments ou de certains organes. À l'aide de la technique de la plastination⁵, ces corps sont manipulés de manière à imiter et à rappeler des attitudes d'êtres humains en action et placés sur un socle. Par ces traits, ils s'apparentent à des sculptures représentant des individus, d'où un rapprochement avec le monde de la science, sous l'égide duquel l'exposition se tient, et celui de l'art, avec lequel elle flirte.

Le discours accompagnant ces «plastinats» promeut une démocratisation du savoir anatomique sous le double objectif clairement énoncé de favoriser la compréhension du fonctionnement du corps humain et de transgresser le tabou de la mort. À ce jour, plus de 25 millions de visiteurs ont vu la production du Dr. Gunther von Hagens, ce qui propulse *Le monde du corps* au rang de la plus populaire exposition itinérante⁶. Le succès est tel qu'il incite d'autres organisateurs à s'inspirer fortement du concept pour produire de nouvelles expositions. *The Universe Within* (États-Unis), *Bodies. The Exhibition* (Corée du Sud, États-Unis), *Bodies Revealed* (Corée du Sud), *Mysteries of the Human Body* (Corée du Sud), *Jintai Plastomic* (Japon), *Body Exploration* (Taïwan), *Our Body* (Japon, États-Unis, Canada, Allemagne, Belgique, Espagne et France) et *Cuerpos entrañables* (Espagne) comptent

³ Nous emploierons à l'avenir son titre abrégé, soit *Le monde du corps*.

⁴ L'exposition *Le monde du corps* comprend cinq expositions différentes soit *Le monde du corps 1*, *Le monde du corps 2*, *Le monde du corps 3*, *Le monde du corps 4* et une toute nouvelle exposition : *Le monde du corps et le miroir du temps* (*Bodyworlds and the Mirror of Time*).

⁵ Nous en expliquerons plus bas les grandes lignes du procédé.

⁶ Selon le site officiel de Gunther von Hagens : <http://www.koerperwelten.de/index.html>

désormais parmi la liste des concurrents du projet de von Hagens. Par ailleurs, deux poursuites pour violation de droits d'auteur ont été émises. De potentiels accusés auraient déjà travaillé au sein des institutions dirigées par von Hagens : «Le Dr. Sui Hongjin, responsable de la plastination au sein de la compagnie d'Atlanta Premier Exhibition, qui organise plusieurs de ces expositions concurrentes, est un ancien administrateur de l'usine que le Dr. von Hagens a ouverte à Dalian, en Chine, en 1999.»⁷ Le succès des expositions est évident. Toutefois, de nombreuses critiques et propos méfiants ont été exprimés à l'égard de l'exposition.

1.2 L'Institut de plastination : une entreprise délocalisée

L'Institut de plastination a été fondé par von Hagens en 1993. La Dr. Angelina Whalley, l'épouse de l'anatomiste, gère cette institution privée depuis 1997 alors que von Hagens conserve le rôle de la direction scientifique. Financée en grande partie par les revenus générés par les expositions itinérantes, l'Institut régit trois usines de plastination situées à Heidelberg (Allemagne), à Dalian (Chine) et à Bishkek (Kirghizstan). Elle fournit cadavres et organes à plus de 400 laboratoires et universités⁸. Ici-même, à l'Université du Québec à Trois-Rivières, l'ancien collègue de von Hagens à l'Université de Heidelberg, le professeur Régis Olry pratique cette technique aux fins de son enseignement.

Parmi les 7000 corps légués au professeur von Hagens jusqu'à maintenant, la provenance de quelques-uns serait contestée. C'est à cet égard que von Hagens sera accusé d'utiliser illégalement des dépouilles dont des patients d'hôpitaux du Kirghizistan et des prisonniers exécutés en Chine. Nous détaillerons plus loin ces contentieux. Pour l'instant, notons seulement que ces attaques n'ont jamais été reconnues légalement, contribuant à expliquer la continuité de la pratique de la plastination. En l'absence de toute règle encadrant cette pratique⁹, l'Institut reçoit également des corps non réclamés de certaines autorités gouvernementales.

⁷ Pascal Lapointe. «Cadavres exquis». *Le Devoir*, 1^{er} mai 2007, p. A1.

⁸ *Ibid.*

⁹ «Le procédé de la plastination a été protégé par une série de brevets, notamment aux États-Unis. La production de pièces d'anatomie à des fins non commerciales pour l'enseignement de la médecine ou pour des expositions dans des musées n'est cependant soumise à aucune restriction.» in Gunther von

Ainsi, bien qu'on lui ait reproché de se servir de personnes mortes et non réclamées, d'autres atteintes de maladie mentale ou encore, de prisonniers asiatiques, les plastinats sculptés par von Hagens proviendraient majoritairement de personnes consentantes. De leur vivant, ces gens ont signé un acte déclaratoire signifiant leur volonté de donner leur corps une fois la mort venue. En tout temps, elles ont pu résilier cet engagement, lequel est effectif seulement si notarié ou si un membre de la famille en est témoin. L'Institut de plastination s'engage alors à ne pas mettre en évidence les traits physiques du défunt. La morphologie du faciès est effectivement difficile à identifier, mais, nous semble-t-il, pour un être proche du défunt, la stature et la carrure pourraient être reconnus. Quoi qu'il en soit, en principe, il ne serait donc pas reconnaissable. De plus, le don d'organes peut s'opérer nonobstant le don du corps à l'Institut. Les corps ou ses parties plastinées serviront à la formation des médecins et à l'apprentissage du grand public. Le donneur peut consentir ou non à faire partie d'une exposition.

1.3 Le procédé technique de la plastination

La nouveauté de la technique utilisée pour conserver ces corps explique en partie la fulgurante popularité des expositions. Gunther von Hagens intervient directement sur des cadavres par la technique de la plastination qu'il a développée et brevetée entre 1977 et 1982¹⁰. Celle-ci permet aux différentes textures du corps de se figer tout en préservant une certaine malléabilité en plus d'éliminer les odeurs nauséabondes dues à la putréfaction. Pour un seul corps plastiné, entre 1000 et 2000 heures de travail sont requises. Le processus doit être enclenché suivant un maximum de 60 heures après le décès d'une personne. Les principales étapes sont exécutées comme suit : les corps sont d'abord immergés dans le formol pour ensuite être disposés dans des bains d'acétone à - 25°C, cette préparation permettant de les déshydrater. Toutes les matières liquidiennes sont extraites puis l'injection d'acétone par un

Hagens et Angelina Whalley, *Gunther von Hagens' Le monde du corps. Exposition Anatomique de corps humains véritables*, Heidelberg, Verlagsgesellschaft mbH, 2005, p. 29.

¹⁰ Alors que Gunther von Hagens lui-même et la majorité de la littérature à ce sujet lui accorde le mérite de l'invention de la plastination, il se pourrait que cette appropriation soit en partie erronée. Le thanatologue français Joaquin Lopez affirme que le chimiste Jean Nicolas Gannal était déjà sur la piste de la technique de plastination dès le XIX^e siècle. Voir à ce sujet Jean Nicolas Gannal, *Histoire des embaumements, et de la préparation, des pièces d'anatomie normale, d'anatomie pathologique et d'histoire naturelle; suivie de procédés nouveaux*, Paris, Ferra, 1838, 264 p.

procédé sous vide particulier est effectuée afin de remplacer les fluides initiaux. L'acétone est par la suite soutirée pour être remplacée par de la silicone, de la résine époxyde ou de polyester. Enfin, on soumet les corps aux effets d'un gaz pour les durcir. Ce procédé permet de manipuler les corps comme jamais auparavant et de pratiquer des incisions directement sur des corps entiers. Au bilan du procédé, le rendu serait fidèle au véritable corps vivant et ce, dans le moindre détail microscopique. Pourtant, il semble que quelques colorations ne soient pas fidèles à la réalité¹¹. Néanmoins, il n'en reste pas moins que la manipulation des corps se fait aisément et leur potentiel de positionnement devient grandement augmenté, du moins jusqu'à ce que l'effet des gaz affermis le corps et en stabilise la posture. À la fois préservé de son destin biochimique et exhaussé dans ce qu'il permet de révéler, le corps mort ne ressemble plus à l'image que nous nous en faisons. Le réflexe d'une identification que nous pourrions avoir à son égard est ainsi atténué et, en conséquence, il devient plus accessible.

1.4 Les médias : entre la majeure de l'ébahissement et la mineure du scepticisme

L'exposition de corps morts à l'intérieur d'institutions muséales, proposition pour le moins inopinée, constitue dès lors un excellent sujet pour la presse écrite : propice aux débats virulents quant au domaine de l'éthique, l'aspect spectaculaire implicite au projet se trouve évidemment exploité, entraînant l'intérêt du lecteur. Par le seul fait de nommer le mot «mort» ou encore «cadavre», lesquels se lient à l'interdit et à l'inusité, les titres des articles attirent le regard. Mais puisque les expositions sont maintenant connues d'un large public, les textes plus récents n'auront qu'à mentionner le titre de l'exposition pour susciter l'attention. Les interventions réalisées sur les défunts, détournant les comportements généralement admis sur le corps mort, deviennent la raison à partir de laquelle les journalistes soulignent l'ambiguïté des expositions de von Hagens. Tacitement, nous découvrons également que le déplacement de ces anatomies particulières, du corps médicinal et thanatologique au lieu public, donne lieu à un malaise. Plusieurs auteurs poursuivront donc sur cette lignée tapageuse que constitue l'exposition de corps morts en insistant sur les scandales relatifs aux procédures administratives des institutions gérant l'approvisionnement des corps humains. En effet,

¹¹ Selon le thanatologue Joaquin Lopez, lors d'une visite effectuée au Centre des sciences de Toronto en février 2005.

nombreux articles dévoilent l'accusation faite par l'hebdomadaire d'enquêtes et d'investigation allemand très populaire *Der Spiegel* :

En 2004, von Hagens a été accusé par le magazine *Der Spiegel* d'avoir utilisé des corps de patients d'hôpitaux du Kirghizistan, ainsi que des corps de condamnés à mort chinois qui n'avaient pas donné leur consentement. L'accusation a été rejetée par les tribunaux allemands, mais a fait assez de bruit pour que l'exposition ne soit jamais présentée en France. La même année, une nouvelle enquête du Centre des Sciences de Californie a permis de conclure que les corps utilisés dans les expositions ont fait l'objet "d'un consentement éclairé". C'est à la suite de cette enquête que l'exposition a pu être présentée en Amérique du Nord.¹²

La déclaration du magazine allemand est soulignée d'un texte à un autre et est saisie comme une opportunité de taille afin d'esquisser les réticences relatives aux modalités légales employées par l'Institution de plastination ainsi que sur la nature éthique du projet. Désormais intrinsèquement liée à l'exposition, cette accusation anime la curiosité. En effet, elle aura indéniablement pimenté la controverse quant aux questions éthiques soulevées par les corps plastinés alors que d'autres ajouteront à la liste de défunts non réclamés l'emploi de 56 cadavres non réclamés (des prisonniers et des sans-abris) de l'Académie médicale russe de Novossibirsk¹³. Le magazine allemand *FAKT* serait à la source de cette dénonciation. Parfois de façon violente, parfois avec humour, ces accusations incitent à la méfiance face à la plastination, faisant poindre un ton ironique et glacial chez certains journalistes :

Heureusement, policiers et médecins chinois, mal payés, pallient les pénuries [de cadavres] en se faisant un nouveau annexe : ici, des vagabonds décédés dont le corps n'est pas réclamé, là des prisonniers décédés en cellule ou encore des condamnés à mort exécutés en public d'une balle à la tête.¹⁴

Ainsi, on associera le Dr. von Hagens au Dr. Frankenstein ou encore à Josef Mengele, ce médecin nazi responsable d'expériences barbares dans les camps de concentration pendant la Deuxième Guerre Mondiale.

¹² Jade Bérubé. «Le Monde du corps à Montréal». *La Presse*, 5 mai 2007, p. Plus2.

¹³ Jean-François Bégin. «Cadavres exquis : depuis le 22 mars, une galerie londonienne présente 175 organes humains et 25 cadavres parfaitement préservés». *La Presse*, 5 avril 2002, p. B4.

¹⁴ Georges Marion. «Les cadavres plastinés de von Hagens sont des condamnés à mort chinois». *Le Monde*, 20 janvier 2004, p. 1.

D'une même stratégie, ceux qui décideront d'axer leurs propos sur les scandales rapporteront quelques exemples d'incidents survenus lors de la tenue de l'exposition sur différents territoires sensibles au corpus présenté. Ainsi, lorsque présentée à Londres, un homme s'est précipité vers l'un des corps plastiné, un marteau à la main, contestant de ce geste le fait que l'exposition soit permise aux enfants. Un autre a jeté une couverture sur un des cadavres plastinés qui montre une femme enceinte dont le ventre ouvert laisse voir un fœtus. Le vol d'un fœtus lors de la tenue de l'événement à Los Angeles compte également parmi les rares incidents de ce genre¹⁵. Une publication intitulée *Der über Leichen geht*¹⁶ produit par deux journalistes allemands et un film réalisé par ces mêmes auteurs sont également cités dans quelques articles. Gunther von Hagens aurait également promis «à l'ancien basketteur russe Alexander Sizonenko (2,48 m), atteint d'une grave maladie, de lui verser une rente à vie en échange de son corps¹⁷». Des photographies montrant von Hagens avec des stripteaseuses devant des corps plastinés ou ses déclarations indiquant qu'il aimerait bien plastiner un couple mimant l'acte sexuel¹⁸ servent également la série de scandales cités.

Ces reproches, dont le plus conséquent concerne la provenance douteuse de corps, se sont multipliés à partir du mois de janvier 2004, date à laquelle l'article du magazine *Der Spiegel* a été publié. Toutefois, la réception scrupuleuse s'est avant tout manifestée en raison de deux aspects déstabilisateurs. D'abord, c'est le matériau employé, soit des corps morts d'êtres humains, qui déplaît. Puis, il y a cette hésitation à placer la production sous les auspices de la science ou de l'art. En ce qui concerne l'utilisation de cadavres, pour certains, le malaise soulevé par ceux-ci s'estompe paradoxalement à la vue de l'exposition. «J'avais beau essayer, je ne parvenais pas à croire qu'ils étaient authentiques, que ces gens avaient vécu¹⁹», notera le journaliste et critique d'art français Richard Leydier. Quant à Lorraine Millot du journal *Libération*, elle se surprend du «naturel et [de] la décontraction avec lesquels les visiteurs apprécient le spectacle. Devant les cadavres, ils abandonnent ce recueillement timide souvent de mise dans les musées et livrent leurs commentaires à voix haute. Les cris

¹⁵ Jean-François Perreault. «Corps et art». *La Presse*, 20 juin 2005, p. ACTUEL1.

¹⁶ Pascal Lapointe traduit ce titre par «Il enjambe des cadavres». Pascal Lapointe, *loc. cit.*

¹⁷ Odile Benyahia-Kouider. «Trafiquant de corps». *Libération*, 1 mars 2004, p. 42.

¹⁸ *Ibid.*, p. 43.

¹⁹ Richard Leydier, «Jonathan Meese: Schirn Kunsthalle; Andy Warhol: Museum für Moderne Kunst; Körperwelten: Naxos-Event-Halle», *Art Press*, n° 300, avril 2004, p. 74.

qui fusent sont admiratifs.²⁰» Il semble donc que les réactions face aux corps morts présentés par *Le Monde du corps* n'éveillent pas les comportements habituels (frayeur, silence, etc.) face au cadavre. Les visiteurs en oublieraient-ils la provenance? Dans cette mesure, l'article de *Der Spiegel* rappelle promptement leur source.

Pour préparer les futurs visiteurs à l'exposition, des dossiers spéciaux seront réalisés. Avant que *Le monde du corps* ne soit présenté à Montréal, le quotidien *La Presse* offrait quelques pages pour mettre en contexte le corpus controversé. Ainsi, la curiosité pour le corps aurait toujours animé l'être humain selon Jade Bérubé, celle-ci évoquant les différents rituels des peuples anciens face au cadavre pour ensuite traiter de la présence du corps, parfois imparfait, en arts visuels et au cinéma. Elle donne les exemples de Spencer Tunick, de la performance artistique et du body art²¹. La représentation du corps vivant, mis à l'épreuve ou mis en valeur, devient alors associée au corps mort plastiné. Plusieurs journalistes, après avoir énoncé les points saillants reliés à la plastination et pour en relativiser la portée, se rabattent sur le discours rassurant émis par l'équipe entourant von Hagens. Par exemple, lorsqu'on fait intervenir les organisateurs de l'exposition, c'est pour appuyer (ou s'appuyer sur) leurs arguments sans pour autant les commenter. En ce sens, *La Presse* aura recours à la directrice de l'Institution de plastination, Angelina Whalley, afin de mettre à jour le but pédagogique de l'exposition, bien que ce soit de façon peu convaincante : «Quand un jeune joueur de soccer regarde notre joueur de soccer, il peut apprendre des choses sur l'anatomie, bien sûr, mais aussi sur la façon de jouer au soccer.²²» Rares sont ceux, comme le fait L. G. dans le quotidien *Modern Painters* en se rapportant à l'exposition présentée à la galerie d'art londonienne Atlantis Gallery, qui s'attaquent directement aux explications concernant la défense et la promotion de l'exposition :

²⁰ Lorraine Millot. «Deux cents morts à Mannheim : le musée affiche complet. Art ou science? Une expo de vrais cadavres en Allemagne». *Libération*, 16 février 1998, p. 35.

²¹ Jade Bérubé. «Une exposition qui fascine et dérange». *La Presse*, 5 mai 2007, pp. 2-5.

²² Jade Bérubé. «Privilégier l'esthétique tout en gardant le réalisme». *La Presse*, 5 mai 2007, p. 5.

« It may be right in telling us that the history of the past 200 years has seen the removal of the anatomised body from the public arena to a more private place, accessible only by elites, but there is also something curiously retrograde about its action. Can one compare its situation – in London's East End, on the top floor of a disused brewery – with those locations of Vesalius, the sixteenth-century anatomist, whose ecorchés figures (drawn from public executions) always stood outside the city walls, an indicator of their dangerous marginality? Von Hagens, one feels, would like so. »²³

Si tous les articles de la presse n'utilisent pas que l'énumération de scandales, d'autres préservent une certaine distance face au sujet, se contentant de reprendre les arguments maintes fois répétés dans le catalogue d'exposition. Ainsi, on soulignera que l'exposition a pour but la découverte de l'étonnante charpente humaine et que la nouvelle technique de plastination, avec tout ce qu'elle permet, est fascinante. Dans ce contexte, la démocratisation du savoir anatomique validerait l'utilisation du corps mort.

Si la présentation de corps humains véritables nourrit la controverse, le statut ambivalent des corps en question en fait tout autant. De façon récurrente dans la majorité des articles, les liens établis entre les plastinats de corps entiers et le domaine artistique sont soulignés. Plusieurs posent la question à savoir si le corpus appartient à la science ou à l'art, demandant ainsi au lecteur de se positionner. Quelques-uns oseront émettre leur point de vue, mais de manière générale, rares sont ceux qui approfondissent le sujet. La question semble délicate, on n'ose point y répondre. Les corps plastinés sont associés à l'art puisque von Hagens prétend poursuivre la tradition anatomiste de la Renaissance, mais aussi en raison de leur ressemblance avec des œuvres d'art rappelant celles de « [...] Dali, à Arman, aux Vénus antiques, à la sculpture précolombienne...jusqu'à ce visage découpé et recouvert d'or qui évoque encore Beuys expliquant l'histoire de l'art à un lièvre mort. »²⁴ Plusieurs ne manqueront pas de signaler la ressemblance de l'anatomiste avec l'artiste Joseph Beuys en raison du port d'un chapeau similaire à celui de l'artiste. Ce fait témoignerait potentiellement de la position ambiguë de von Hagens lui-même face à son statut d'artiste, comme le note Rosemary Heather : «That he is a scientist is certain ; that he does not also consider himself an artist is less clear. Although he denies this, von Hagens chooses to dress in the grey fedora and utility vest that were the trademark apparel of the late German artist Joseph

²³ L. G., «Bodyworlds': Atlantis Gallery, *Modern Painters*, vol. 15, n° 2, Summer 2002, pp. 110-111.

²⁴ Richard Leydier, *loc. cit.*, p. 74.

Beuys.²⁵ » L'affiliation des plastinats à la discipline artistique prend donc source à partir des références que font certains plastinats de corps entiers à des œuvres d'art connues, de l'image de l'anatomiste similaire à celle de Beuys et à la tradition anatomiste dans laquelle ils s'implanteraient. Il y a lieu également de souligner, comme l'affirme Lucas Carpenter, que l'objectif strictement pédagogique du projet ne convainc pas à lui seul :

While it is true that some of the "Body Worlds" is straightforwardly didactic in its displays of organ systems, neural networks, healthy and diseased organs (including an unforgettable set of longtime smoker's lungs) and birth defects, the most striking works in the show involve entire bodies that have been artfully dissected and carefully posed to create an experience that is much more aesthetic than educational in its source of interest and appeal.²⁶

La plupart des auteurs choisiront toutefois de relater les propos incertains de Gunther von Hagens sans nécessairement les commenter.

Comment définir cette production ? Propice au scandale, soulevant plusieurs questions éthiques, elle attire ainsi les médias qui lui offrent une publicité pour le moins efficace. La curiosité ainsi attisée nous incite ici à investiguer le parcours physique de l'exposition qui sera décrit dans la prochaine section en se référant à l'avant-dernière exposition présentée au Canada, soit au Centre des Sciences de Montréal du 10 mai au 16 septembre 2007.

1.5 La visite de l'exposition *Le monde du corps*

La scénographie mise en place dans l'exposition est investie de clarté ; tout semble mis en œuvre afin que rien ne puisse écorcher l'initiation souvent d'emblée hésitante, si ce n'est ambivalente du visiteur. Précédant l'entrée à l'exposition, un mur affiche des extraits de journaux internationaux traitant des plastinats ainsi que des propos prononcés lors d'un forum réalisé avant l'ouverture de l'exposition du 23 mai 2007. Le caractère équivoque des critiques mille fois entendues au sujet du projet de von Hagens est aussitôt assumé alors que les commentaires rapportés sont autant positifs que le contraire. L'espace affecté à l'attente du public pour accéder à l'exposition est limité par un mur où prend place une longue chronologie historique de l'ambition ontologique de l'homme à préserver son corps au-delà

²⁵ Rosemary Heather, «Gunther von Hagens», *Border Crossings*, vol. 21, n° 3, August 2002, p. 88.

²⁶ Lucas Carpenter, «London, England», *Art Papers*, vol. 26, n° 6, 2002, p. 59.

de la mort, puis de divers faits ayant encouragé ce dernier à la découverte de l'anatomie. Sur un écran est projeté un court documentaire expliquant la technique de la plastination en laboratoire. En entrant ensuite dans l'espace, un avis précise que tous les corps présents proviennent de dons, que l'identité, l'âge et la cause du décès demeurent des informations anonymes et que l'organisation est reconnaissante de leur générosité.

L'exposition est divisée en cinq parties, la première concernant l'appareil locomoteur. Notons que lors de l'exposition au Centre des Sciences de Toronto²⁷ tous les plastinats de corps entiers étaient posés sur un socle signé par Gunther von Hagens. De plus, elle se constituait d'un premier corridor où seuls les fragments d'organes et d'os étaient montrés, pour ensuite ouvrir l'espace sur les deux types de corpus. À Montréal, la signature a disparu. De plus, le visiteur a visuellement accès aux deux types de corpus en un seul coup d'œil. Ainsi, dans des cabinets vitrés sont disposés des fragments d'organes alors que l'espace ouvert laisse déjà voir des plastinats de corps entiers ponctuant le parcours. Un premier plastinat entier nous accueille en tendant la main en notre direction : *La poignée de main*. Ce squelette recouvert de peau jusqu'aux côtes est penché vers l'avant, la main vers nous comme s'il attendait que le visiteur l'empoigne. Les ligaments séchés tiennent aux os, ailleurs les tendons y sont détachés. Les cartilages et les os protégeant les organes sont à découvert. La scénographie se complète ainsi : pour chacune des pièces, une photographie du plastinat sculpté est annotée d'informations nommant diverses parties du corps que celui-ci dévoile. Des grands tissus blancs ou ivoire, suspendus, cadencent le parcours alors que différentes reproductions d'images d'anatomies datant en grande partie de la Renaissance y sont imprimées. Plusieurs citations de penseurs connus et marquants y sont présentes²⁸.

Le premier constat demeure le même que celui tiré de l'exposition de Toronto, soit lors de notre initiation à cohabiter avec ces corps : ils semblent artificiels, nous pouvons très facilement en oublier la prétendue authenticité. Ces écorchés sont présentés dans une lumière éclatante et diffusée également dans les salles, leur présence à l'intérieur du musée nous semble presque naturelle.

²⁷ 30 septembre 2005 au 26 février 2006 au Centre des sciences de Toronto.

²⁸ Toutes les citations des penseurs comprises dans l'exposition sont disponibles en annexe, Tableau 1.

Plus audacieux et dans le premier périmètre d'exposition, le *Corps orthopédique* (ill. n° 1.1)²⁹ fait voir les prothèses articulaires qui remplacent les os naturels des genoux, de la hanche et d'un coude. Le contraste entre la gamme chromatique de la chair et de ce qu'elle contient habituellement et ces appendices de métal offre une image rarement vue, d'une curiosité certaine. Le *Corps orthopédique* fait voir un nombre impressionnant de prothèses. Celles-ci étant d'ordinaire cachées sous la peau, en voir, et autant, surprend. Elles se fondent à l'artifice du spectacle donné à voir. Ainsi, il est possible de savoir comment ces dernières prennent place dans un corps et de supputer leur fonctionnement.

Les visiteurs s'exclament tout au long du parcours et dès les premiers plastinats, quelques initiés complètent l'information donnée aux néophytes qui les accompagnent alors que certains autres, curieux, écoutent attentivement. Nous nous surprenons même de la proximité des gens par rapport aux corps plastinés. Quelques-uns les touchent presque.

La deuxième partie investit le système nerveux. On y retrouve des reproductions de contrats et de témoignages de deux donneurs. Un document de l'Institut de plastination d'Heidelberg atteste l'authenticité des plastinats, le consentement des donneurs et la vocation du projet. Il est assigné à la formation des médecins et à l'apprentissage du grand public. Un plastinat ne peut être vendu à un particulier. Le donneur choisit s'il permet que son corps soit placé dans le cadre d'une exposition en tant qu'«œuvre d'art anatomique» et que l'on puisse y toucher même si, dans les faits, cela demeurerait interdit³⁰. Le don d'organe demeure prioritaire et n'empêche pas la plastination. Leurs coordonnées, incluant celles du bureau des dons de corps sont affichées. Puis, chacun écrit de manière manuscrite, deux témoignages provenant de donneurs encouragent l'ouverture d'esprit à l'égard du corps, de la mort et des possibilités post mortem que permet l'Institut de plastination. Face à la nouveauté de l'expérience, ces témoignages ont sans doute la fonction de sensibiliser la réception du visiteur en lui rappelant la nature de ces corps.

²⁹ Les reproductions des plastinats entiers sont tirées du catalogue d'exposition.

³⁰ À Toronto, les plastinats entiers étaient présentés sans protection, alors qu'à Montréal, on offrait à la plupart une cage de verre.

Le segment sur le système circulatoire contient *L'homme explosé*³¹. Comme le titre l'indique, le corps est ici suspendu à l'aide d'un système de ficelles en une panoplie de fragments corporels. Tous se retrouvent placés dans l'ordre habituel par rapport aux autres, mais aucunement fidèle à leur emplacement physique habituel. C'est la distance entre chacun qui procure l'image d'un corps explosé. D'un format approximatif de 5 mètres par 1 mètre, ce plastinat se présente comme une sculpture monumentale, un mobile impressionnant et qui permettrait toujours de voir séparément les divers organes, mais que le regard saisit également dans son ensemble.

Le visiteur inattentif pourrait ne pas voir une partie de l'exposition derrière un mur. Il s'agit de la quatrième partie consacrée aux fœtus. Une femme enceinte de cinq mois y est plastinée, ouvrant son ventre à la vision de l'enfant potentiellement à naître. À l'intérieur de petits présentoirs, parfaitement enlignés, on observe différents fœtus à quelques semaines de différence, permettant de voir les étapes du développement prénatal. À cet égard, la séquence est trop régulière, les fœtus trop ressemblants pour croire en leur authenticité. Cette section est en retrait et se trouve à la fin. Tout au long du parcours, d'énormes plantes prennent place, dans le but, nous semble-t-il, de naturaliser l'exposition. Une citation de von Hagens est reproduite sur un tissu, tout près de la sortie : «La plastination révèle la beauté sous la peau, figée pour l'éternité entre la mort et la décomposition.». En quittant les salles, le visiteur est invité à prendre les brochures destinées au don de son corps à l'Institut de plastination.

1.6 La perplexité de la visiteuse

Ce qui tenait lieu d'un premier frein au projet, c'est la mise en exposition du corps mort à l'intérieur d'institutions muséales. Certes, des médecins, des thanatologues, des chercheurs et des futurs professionnels en ces domaines travaillent sur le cadavre afin de l'étudier ou encore, pour le préparer à notre vue suite au décès d'un proche. Si les manières de présenter les dépouilles d'humains varient (quoique peu) selon les époques et les cultures, aucune d'elle ne donne à voir sa préparation pour être exposée et la nudité ne s'offre que de manière exceptionnelle. Dans ce contexte, force est de constater l'audace du projet de von Hagens. La

³¹ La reproduction n'étant pas disponible, nous tenons tout de même à en faire part puisqu'il se révèle d'une étonnante disposition.

nouveauté de ce qui y est proposé trouble. Comme nous l'avons noté plus haut, aucune mesure législative ne la prohibe. Qui plus est, pour beaucoup de personnes, la visite de l'exposition estompe curieusement les réticences ressenties au départ. Pour un moment, nous avons cohabité avec des morts, ces corps figés dans leur mouvement. Et nous l'étions dans notre étonnement.

De façon générale, les médias présentaient *Le monde du corps* selon deux approches. L'une optait pour une mise en contexte de la pratique et l'explication de ses buts pédagogiques, faisant alors écho aux arguments du catalogue d'exposition. L'autre axait ses propos sur l'énumération des événements embarrassants liés à leur réalisation. Si la vue de tels corps peut être troublante, elle trouverait sa légitimation dans cette volonté de faire connaître les beautés du corps humain et dans une modification de nos perceptions face aux cadavres.

En contrepartie, ces derniers, écorchés, figés dans des poses athlétiques et élégantes, correspondent peu à l'image que nous nous faisons du corps mort, voire inerte. Pouvons-nous les considérer comme tels? Parviennent-ils à transgresser le tabou de la mort comme le défend l'équipe de von Hagens? Puisque leur nature a été modifiée et que leur mise en exposition est si particulière, comment les définir? Les liens tissés avec le caractère artistique et scientifique parviennent mal à spécifier la nature des corps plastinés. Les démarches possiblement douteuses de l'Institut de plastination pour se procurer des corps morts ont pour effet d'éviter la réflexion pour diriger l'attention sur le scandale. En plus de l'intention de faire parachuter la tradition anatomiste dans l'époque contemporaine, l'initiative du projet *Le monde du corps* surprend davantage alors qu'il fait voir le corps mort dans le lieu public, déplacement inhabituel dans l'histoire de l'humanité et selon les mœurs actuelles. Les éléments déstabilisateurs pour la saisir prennent source dans différents champs distincts, ce qui contribue indéniablement à la confusion. Si nombreux sont les journalistes à puiser directement dans le discours promu par von Hagens, celui-ci arrive-t-il à éclairer la réflexion sur le corpus ? Quels sont les arguments promotionnels ? Rattaché aux expositions, le catalogue d'exposition sera analysé dans les pages suivantes, permettant de rendre adéquatement l'ensemble des informations relatives au projet des expositions.

CHAPITRE II

L'EXPOSITION VUE PAR LE CATALOGUE : PREMIERS CONSTATS ET DÉGAGEMENT DES QUESTIONS DE RECHERCHE

Ce deuxième chapitre complète le précédent en son objectif de mettre en place le corpus à l'étude. En effet, il nous semble pertinent de traverser le catalogue de l'exposition *Le monde du corps. Exposition anatomique de corps humains véritables* afin de rendre compte des principaux arguments supportant le projet, d'énoncer le mandat et les objectifs le sous-tendant. À partir des informations trouvées dans ce catalogue, les sections suivantes analyseront le discours à la défense de l'exposition sous différents angles. L'entièreté de ce document requiert donc une attention particulière dans la mesure où il est ici présenté à la fois comme principale source documentaire rattachée à l'exposition et comme énonciation de la position, notamment éthique, vis-à-vis les corps plastinés. À tout le moins, l'argumentaire développé dans ce catalogue ne serait pas neutre ou «objectif», dans la mesure où les différents auteurs, bien au fait des résistances à l'endroit de cette initiative, ne pourraient faire autrement que la légitimer. Dans cette perspective de se baser sur un corpus constitué, la chronologie des textes présentés sera respectée en tant qu'elle agit également comme principe d'une logique argumentaire. Nous reprendrons donc le plus fidèlement possible cette logique, tout en l'assortissant au passage d'indications, lesquelles, nous attirons l'attention du lecteur, se présentent en caractères italiques. Ces dernières concernent ce qui apparaîtrait comme des demi-vérités, des insistances, des paradoxes ou des points aveugles. On retrouvera ces caractères italiques dans le texte pour pointer certaines affirmations des auteurs et autrement, en notes de bas de page afin d'indiquer nos commentaires supplémentaires. Cet ensemble d'annotations en caractères italiques s'avérera essentiel pour la suite et poseront les

pierres d'angle de notre cadre d'analyse exploratoire. Plus précisément, les astérisques pointent les sujets sur lesquels nous reviendrons en deuxième partie du mémoire.

2.1.1 Wilhelm Kriz³², «Préface»

D'entrée de jeu, Wilhelm Kriz souligne le succès phénoménal de l'exposition. Pour expliquer cet intérêt marqué, Kriz propose trois raisons dont la première serait due au personnage incarné par von Hagens. Une courte partie de son texte explicite le cheminement professionnel du plastinateur et de la constance de son engagement dans la discipline anatomique. L'anatomiste, originaire de l'Allemagne de l'Est, a été emprisonné en 1968 à la prison de Bratislava pour avoir traversé le mur de Berlin. Après ses études en médecine, il obtient un poste d'assistant de recherche à l'Institut d'anatomie et de biologie cellulaire à l'Université de Heidelberg. En deuxième lieu, la nouveauté du procédé est relevée par une brève mise en contexte de l'histoire de l'anatomie, laquelle, à l'instar de la médecine moderne, aurait été instaurée vers la fin du XV^e siècle. L'importance de l'anatomie macroscopique (par opposition à celle microscopique) serait encore aujourd'hui à considérer pour l'enseignement de la discipline. Par ailleurs, *le contact avec les corps plastinés permettrait de s'intéresser davantage à l'anatomie qui y est dévoilée qu'au fait que ce soit de réels cadavres.** Ainsi, l'«aspect naturel» rendu par la plastination surpasse l'apparence morbide habituellement décelée devant un défunt. C'est en partie ce qui autorise l'auteur à poursuivre selon son dernier argument : l'exposition *permet de combattre le tabou entourant la mort. Le détail de la structure humaine serait d'une telle authenticité que la fascination du visiteur surplomberait sa peur du cadavre.** Une possibilité de démocratisation du savoir anatomiste, habituellement réservé à une élite, serait ainsi favorisée et rendrait compte de la principale motivation pour la réalisation de l'événement. Devant les critiques affirmant que la dignité humaine ainsi que celle des morts y seraient enfreintes, Kriz rappelle que la dissection des cadavres a toujours existé comme un important volet de la formation des médecins et n'avait en aucun cas pour conséquence un non-respect des morts. Selon lui, réserver ce savoir à une élite est aujourd'hui injustifié³³.

³² L'auteur est professeur d'anatomie à l'Université de Heidelberg.

³³ *Mais il ne précise pas en quoi et sous quelles conditions la démocratiser, non plus que le lien entre le tabou de la mort et la peur que le cadavre inspire.**

2.1.2 Gunther von Hagens, «Anatomie et plastination»

Gunther von Hagens, anatomiste et plastinateur, propose une perspective historique de la discipline anatomiste en l'éclairant selon divers angles susceptibles de la démystifier. La volonté de rendre «éternel» le corps faisant partie intrinsèque de l'homme, elle le pousserait à tendre vers ce but. Von Hagens affirme cependant que la connaissance anatomique a toujours existé, principalement sous-jacente au projet de la médecine. Alors qu'avant Aristote (384-322 av. J.-C.), donné par von Hagens comme étant le premier anatomiste, la pratique s'exerçait à partir de dépouilles animales. Par la suite, l'étude se réalisant sur le corps humain était justifiée par l'idée d'une dissociation entre l'âme et le corps. Le corps était perçu comme simple boîtier contenant l'âme de l'individu³⁴. De ce fait, la mort emportant l'âme avec elle, la dissection du défunt pouvait alors se pratiquer. Soulignant l'importance des premiers dessins anatomiques réalisés par Léonard de Vinci (1452-1519), c'est avec André Vésale (1514-1564) qu'un premier changement notoire survient. Celui-ci mit en doute la dissection sur les animaux en raison des données erronées qui en résultaient. Dès lors, les études devaient se baser sur des corps humains, illustrés en posture debout, imitant des poses d'êtres vivants. C'est alors qu'on se serait aperçu du caractère singulier du corps humain. Au XVII^e siècle, l'exploration du microscope amène une baisse d'intérêt pour le macroscopique et, par conséquent, pour le cadavre. Cet abandon ne cesse de se renforcer quand, vers 1950, la biologie devient prépondérante au sein des savoirs scientifiques de même que dans les domaines de biologie cellulaire et moléculaire.

Par la suite, von Hagens constate les nombreux enchevêtrements existant entre l'anatomie et l'art. Dès la Renaissance, les artistes contribuent à la discipline anatomique en illustrant désormais des corps dont les proportions réalistes s'appuyaient sur les découvertes des anatomistes. Le corps humain devenant au centre de l'idéologie de l'époque, plusieurs artistes pratiquèrent eux-mêmes des dissections. Des corps conservés peuvent être vus dans certains musées d'Italie, notamment à Florence et à Modène. Von Hagens remarque qu'ils étaient représentés dans une gestuelle expressive. En concluant cette partie, il souligne la dévaluation actuelle quant à cette tradition : l'accès aux cadavres à des fins d'études serait

³⁴ *Notons le glissement entre l'animal et l'homme.*

devenu laborieux. Puis, en introduisant un bref résumé concernant l'histoire de la conservation des cadavres, l'anatomiste poursuit en remarquant le désir archaïque de l'humain de devenir éternel (au sens de se tenir dans une dimension hors du temps humain, positif, vérifiable) : «Les peintures rupestres, les pyramides d'Égypte, les collections d'art, les fondations et les monuments en apportent le témoignage.³⁵» Nous y reviendrons. Ainsi, la peur de la mort et les rituels mortuaires ayant contribué au développement de la conservation des corps³⁶, cette dernière favorisa également l'évolution de la médecine dans la mesure où la décomposition des défunts brouillait l'étude du corps. Suite aux découvertes relatives au système circulatoire de William Harvey au XVII^e siècle, Frederick Ruysche tente une première expérience en injectant des produits chimiques par injection artérielle pour la conservation des restes d'un défunt. Le formol, le phénol, la glycérine, l'éthanol et l'eau sont aujourd'hui utilisés.

En expliquant le procédé de plastination, l'anatomiste fait valoir l'importance d'avoir accès à des organes et des corps véritables plutôt que des reproductions ou des anatomies artificielles, *en raison de la schématisation de ces dernières qui ne rend point les variations que l'on retrouve d'un individu à l'autre. De plus, puisque aucune odeur et décomposition y sont perceptibles, l'étude se fait plus aisément. Les copies de brevets américains sont ici reproduites et on y apprend qu'aucune norme ne régit la production de pièces destinées à l'enseignement ou aux expositions.*

L'auteur poursuit en relatant les anecdotes et les processus qui l'ont mené à développer cette technique. Ces corps proviennent de personnes qui, lors de leur vivant, étaient consentantes à offrir leur dépouille à la plastination. Il énumère les commentaires recueillis auprès de donateurs. En plus de « [...] servir une cause louable [...], l'aversion émotionnelle envers la décomposition ou l'incinération, l'économie des frais d'inhumation ou tout simplement l'enthousiasme pour la plastination sont aussi des motifs qui sont souvent

³⁵ Gunther von Hagens et Angelina Whalley (sous la direction), *op. cit.*, p. 17.

³⁶ *On n'en précise pas la dynamique. On ne fait non plus allusion au caractère provisoire de cette conservation, laquelle n'est pas sans contribuer à laisser peu à peu, via le deuil, une place spécifique au mort, dans la dissolution comme fait du cycle de la nature.**

exprimés.³⁷» Pour von Hagens, l'anonymat du sujet est primordial ; *il lui faut absolument évacuer l'aspect émotionnel que peuvent susciter ces corps**, remarque sur laquelle il insiste.

En commentant les propos prononcés sur sa production comme appartenant à la discipline artistique, von Hagens paraphrase Duchamp alors qu'il souligne que *«l'art se trouve dans l'œil de celui qui regarde»³⁸**. Ne qualifiant toutefois pas son travail comme artistique, il défend l'utilité de son corpus en tant qu'outil pédagogique, argument qui, selon lui, diffère d'une production distinctement artistique. C'est ainsi qu'il a intitulé l'exposition *Le monde du corps. Exposition anatomique de corps humains*. Précisons en quoi l'argument peut être sujet à discussion :

*J'entends par là la présentation esthétique et instructive de l'intérieur du corps. La présentation doit ici également être comprise à deux niveaux : d'une part, dans le sens d'une représentation artistique et d'autre part, comme œuvre réalisée par un technicien d'art dans le domaine de l'art. L'aspect instructif de la présentation doit également être compris à deux niveaux : d'une part, comme moyen de prendre conscience de notre nature corporelle, de la nature qui nous habite ; et d'autre part, comme enseignement concret du savoir anatomique. C'est seulement dans ce sens que je me sens artiste, comme artiste d'anatomie.*³⁹*

L'exposition *Le monde du corps*, affirme-t-il, poursuit la tradition issue de la Renaissance alors que l'art et la science empruntaient les mêmes voies. *Par leurs qualités esthétiques, les plastinats se démarquent des objets purement scientifiques.** Von Hagens souligne que, faisant partie d'un monde hautement médiatisé, nous sommes de plus en plus méfiants à l'égard de l'information que nous recevons. Celle-ci pouvant être détournée ou même totalement fautive, *la vérification des données auprès d'un support fiable, en l'occurrence un véritable corps, est appréciée⁴⁰*. Von Hagens termine en mettant en évidence l'individualité anatomique transmise par les plastinats entiers ou fragmentés et leur durabilité surpassant celle de l'existence des donneurs⁴¹.

³⁷ Gunther von Hagens et Angelina Whalley (sous la direction), *op. cit.*, p. 30.

³⁸ *Ibid.*, p. 32.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Personne ne peut valider l'exactitude ou la conformité de ses «révélations», en dépit du fait qu'il les donne comme repère absolu, point zéro de la référence.*

⁴¹ *La validité s'estompe tout à coup au profit de l'argument du respect des individualités, argument de bon aloi, s'il en est et qui est ici repris en contradiction avec la base requise pour la désensibilisation, l'anonymat. Bref, ce qui fait la singularité humaine est considéré dans le positionnement organique...*

2.1.3 Angelina Whalley⁴², «Le corps humain : anatomie et fonction»

L'objectif éducatif que l'on défend continuellement afin de justifier la tenue de ces expositions se voit appuyé avec constance : un peu plus de 50 % des écrits compris à l'intérieur du catalogue sont destinés à l'explication détaillée du fonctionnement humain. Angelina Whalley signe cette partie en la divisant en dix parties distinctives : l'appareil locomoteur, le système nerveux, l'appareil respiratoire, l'appareil cardio-vasculaire, l'appareil digestif et les organes abdominaux, les reins et les voies urinaires, les organes génitaux, le développement prénatal, les plastinats de corps entiers d'un intérêt particulier et les figures vasculaires. En plus des explications, de nombreuses reproductions servent de supports didactiques. La plupart des plastinats entiers pouvant être vus lors de l'exposition sont ici reproduits en photographies de même que d'autres ne faisant pas partie de l'exposition. Toutefois, puisque ce mémoire s'intéresse davantage aux discours entourant l'exposition de même qu'aux facteurs contribuant à son succès, nous ne jugeons pas pertinent de résumer cette section.

2.1.4 Charleen M. Moore et C. Mackenzie Brown⁴³, «Gunther von Hagens et LE MONDE DU CORPS. 1^{ère} partie : L'anatomiste comme prosector et proplastiker»

Par le biais d'une analogie avec les personnages du *prosector* et du *proplastiker* présents dans *Faust* du poète Goethe, les auteurs démontrent comment ces derniers sont incarnés dans la seule personne de Gunther von Hagens. L'étude scientifique, *sans aucune limite éthique*, du corps humain (idéal associé au *prosector*) et la préservation de la dignité humaine (idéal associé au *proplastiker*), se trouveraient ainsi synthétisés chez l'anatomiste concerné *et ce, malgré la contradiction qui semble à la première vue s'y manifester*. La vision du corps humain comme structure magnifiquement complexe aurait, entre autres, dirigé l'étude scientifique occidentale vers l'anatomie. Les morts étant perçus comme outil pédagogique au service des vivants, les écoles de médecine se sont alors pourvues de laboratoires d'anatomie.

⁴² Angelina Whalley est gestionnaire de l'Institut de plastination d'Heidelberg.

⁴³ Charleen M. Moore est professeure de bio-cellulaire et structurale à l'University of Texas Health Science Center à San Antonio. C. Mackenzie Brown est professeur et président du Département de religion à la Trinity University à San Antonio.

Le public non initié à la discipline *préférerait davantage apprendre sur le corps par le biais de présentations esthétiques et par conséquent, idéalisées**, ce qui explique que les modèles d'anatomie se seraient davantage adressés aux profanes alors que les réelles anatomies étaient destinées à l'éducation de futurs spécialistes. Dans cette perspective, les plastinats de von Hagens réunissent, selon les auteurs, l'authenticité des réelles anatomies et l'aspect esthétique permettant d'outrepasser les caractéristiques rebutantes du cadavre, c'est-à-dire l'odeur, la putréfaction, etc. Revisitant l'activité artistique de la Renaissance, les auteurs relèvent que les corps écorchés y étaient alors illustrés animés et se présentaient comme formes « [...] annonciatrices des idéaux du *proplastiker* d'insuffler la vie à la matière morte. ^{44 45}» Puis, aux XVII^e et XVIII^e siècles, les dissections et les anatomies sèches devenues plus rares, des artistes réalisèrent des modèles en cire réalistes, lesquelles ressemblaient à de réelles dissections. La frontière divisant la sphère scientifique à celle artistique tend alors à s'amincir. Sous cet élan, Moore et Brown citent l'auteure José van Dijck qui remarque la ressemblance entre le *Joueur d'échecs* de von Hagens (ill. n° 2.1) et le *Penseur* de Rodin (ill. n° 2.2) puis du *Coureur* (ill. n° 2.3) et l'esthétique de l'art futuriste⁴⁶. La controverse proviendrait en partie du caractère pédagogique, du divertissement et de la notion d'art anatomique des corps de von Hagens, mais cet enchevêtrement ne daterait pas d'aujourd'hui. Depuis le XVIII^e siècle, le réalisme marquerait de plus en plus les représentations des écorchés. Cependant, le fait que le matériau de base soit constitué de vrais corps humains serait à la base des débats qu'occasionne l'exposition. «Le corps s'apparente en effet à un texte sacré, dont les attributs métaphysiques propres ont été lus de diverses façons. Comme la Bible, le corps donne lieu à une variété d'interprétations religieuses et philosophiques [...]»^{47 48}.

⁴⁴ Gunther von Hagens et Angelina Whalley (sous la direction), *op. cit.*, p. 211.

⁴⁵ *Les auteurs ne précisent pas d'où ils tirent la source d'une telle ambition.**

⁴⁶ Effectivement, certaines «sculptures» de von Hagens reprennent littéralement des œuvres d'art reconnues ou encore, des qualités formelles de divers courants artistiques. Nous y reviendrons au chapitre V.

⁴⁷ Gunther von Hagens et Angelina Whalley (sous la direction), *op. cit.*, p. 213.

⁴⁸ *Nous verrons que la thématique des représentations du corps dépasse cette interprétation.**

2.1.5 Charleen M. Moore et C. Mackenzie Brown, «Gunther von Hagens et LE MONDE DU CORPS. 2^e partie : L'anatomiste comme prêtre et prophète»

Les auteurs reprennent l'ouverture laissée dans leur premier texte. Ainsi, le corps aura été perçu en Occident comme étant l'enveloppe abritant l'âme et le matériau nécessaire à une éventuelle réincarnation. Les anatomistes, découvrant la complexité des mécanismes des éléments physiques nécessaires à l'activité du corps reconnaissent du coup sa grandeur divine. De ce fait, l'âme, croyait-on, se reflétait à travers les organes, qui en étaient les instruments. Les penseurs de la fin du Moyen Âge considéraient le corps comme partie intégrale de l'humain et ce, également après la mort. L'importance des reliques, les mutilations et les cicatrices relatives au corps s'associaient à une spiritualité. La discipline anatomique s'inscrivait à la suite de ces croyances. Si Gunther von Hagens poursuit la tradition anatomiste de la Renaissance⁴⁹, il faudrait y voir plus qu'une nostalgie esthétique : «Un lien direct existe ici avec le dernier attribut métaphysique du corps, comme véhicule ou moyen de survie psychophysique de l'individu par la résurrection.⁵⁰» La pensée moyenâgeuse selon laquelle l'existence post mortem du corps pour une résurrection en était une nécessaire ne se voyait pas menacée par l'activité anatomique dans la mesure où, le moment venu, Dieu aurait le pouvoir de réunir les membres du corps. Ainsi, l'intérêt marqué de cette époque pour le démembrement est illustrée par de nombreuses représentations⁵¹.

Les écorchés prennent place dans de nombreuses œuvres. *L'art d'anatomie, vivifiant les morts, reproduirait de façon métaphorique la promesse de Dieu.* Les connotations religieuses des illustrations de cette époque seraient donc indéniables. Les corps entiers de von Hagens suggèrent, selon l'anatomiste lui-même, *une nouvelle façon de définir notre existence après la mort comme le faisaient les momies et les squelettes*⁵². Van Djijck, citée par les auteurs, remarque que la motivation des gens à donner leurs corps à la plastination rejoint le désir toujours présent de *sauver le corps de la décomposition et trouve également satisfaction à ce que leur corps devienne statue ou œuvre d'art.** Elle souligne également un autre fait

⁴⁹ Du moins, dans la foulée de la mise à nu.*

⁵⁰ Gunther von Hagens et Angelina Whalley (sous la direction), *op. cit.*, p. 216.

⁵¹ Et ce, même si le dit démembrement servait aussi de châtement, ce qui est oublié par les auteurs.

⁵² Pour von Hagens, la dimension spirituelle est toutefois évacuée par une surconcentration sur le corps comme tel.*

important : *ce que nous tenions pour idéalisation représentée par l'art se voit aujourd'hui incarné dans les formes organiques grâce à la plastination*⁵³. Le désir d'apprendre sur le corps humain est dirigé par un désir de mieux comprendre l'individu en tant que tel et l'espoir d'une immortalité, pour ne pas dire une a-mortalité⁵⁴.

2.1.6 Axel W. Bauer⁵⁵, «Les plastinats et leur présentation en musée : une rétrospective scientifiicothéorique et bioéthique d'un événement médiatique»

Voulant expliquer le succès de l'exposition lorsque présentée à Mannheim en 1997-1998, Axel W. Bauer signale la contribution manifeste des médias. Plus l'exposition approchait la région, plus *émotifs* se présentaient les propos la concernant. En octobre 1997, une lettre adressée au maire de Mannheim et au ministre-président du Bade-Wurtemberg faisait part du mauvais goût de l'exposition et de l'atteinte à la dignité des humains qu'elle transmettait. Elle provenait de deux doyens universitaires de la ville. À partir de cet épisode, Bauer propose de mettre en perspective les valeurs et l'éthique qui menaceraient l'exposition.

Le cognitisme, l'émotivisme et l'institutionnalisme s'avèrent les trois conceptions à partir desquelles les valeurs morales peuvent apparaître puis s'ériger. Dans le premier cas, le cognitisme suggère que l'éthique serait du même ordre que la connaissance empirique. Sous cet angle, une affirmation doit être vraie ou fausse. Aucune place n'est accordée à la nuance. Ses conclusions font appel à notre jugement commun. Par la reconnaissance d'une intuition, cette conception se discrédite ici alors qu'elle se prétend objective. De plus, le fait de conclure à des affirmations normatives à partir d'affirmations objectives s'avère inexact et ce, notamment lorsque l'éthique est en jeu : « [...] ce qui devrait être ne peut être déduit à partir

⁵³ « [...] Ce corps [plastiné] n'est ni naturel, ni artificiel, mais le produit du génie biochimique : la prothétique, la génétique, le génie tissulaire, etc., et les procédés en découlant permettent aux scientifiques de modifier le vivant et de sculpter les corps dans des formes organiques que nous tenions autrefois pour des idéaux artistiques, des modèles ou des représentations.» in Gunther von Hagens et Angelina Whalley (sous la direction), *op. cit.*, p. 219.

⁵⁴ *L'«immortalité» n'est pas définie. Nous la désignons comme le désir humain que la mort n'abolisse pas tout, qu'il y ait survie partielle par delà la mort empirique, et jusqu'à maintenant, cette survie était de l'ordre métaphysique. Nous y reviendrons au chapitre III.*

⁵⁵ L'auteur enseigne l'histoire, la théorie et l'éthique à la Faculté de médecine à Mannheim de l'Université de Heidelberg.

de ce qui est [...]»⁵⁶. Platon, Aristote et Kant en seraient les représentants. De son côté, Hume appartiendrait à la deuxième conception : l'émotivisme. L'affirmation morale objective, selon l'émotiviste, n'existe pas; elle prend source à partir d'une émotion subjective. Devant cette position pour le moins catégorique, il devient impossible de rationaliser, d'évaluer le plus objectivement possible une assertion éthique. Afin de pallier les lacunes soulevées à l'intérieur de ces deux conceptions, l'auteur propose l'institutionnalisme, lequel a été introduit par le philosophe états-unien John R. Searle. Les faits moraux sont ici considérés comme de véritables « [...] institutions sociales historiquement créées par l'Homme et qui sont intersubjectivement constituées, stabilisées, transmises et modifiées selon certaines règles dans une communauté culturelle et linguistique.⁵⁷ » Il en résulte qu'avec le temps, ces faits moraux sont considérés comme allant de soi. Les valeurs véhiculées par la médecine suivent cette même tangente. Lorsque confrontés à une expérience hors du commun, comparable à l'exposition *Le monde du corps*, nous sommes dès lors déstabilisés entre plusieurs réactions potentielles ; nous pouvons nous rattacher aux valeurs traditionnelles, désirer les transgresser, etc. Les longues files d'attente des visiteurs pour l'exposition indiquent indubitablement, et pour le moins, un intérêt certain à découvrir le monde de l'anatomie.

Bauer s'en prend ensuite aux principales critiques dénigrant l'exposition. En premier lieu, le témoignage d'une étudiante ayant « expérimenté » l'exposition renverse le reproche selon lequel la production de von Hagens incite à la curiosité morbide et au non-respect des morts alors qu'elle rappelle le traitement similaire de l'Église catholique envers ses saints vénérés via l'exposition de reliques⁵⁸. En deuxième lieu, Ulrich Fisher, doyen de la ville de Mannheim (lorsque *Le monde du corps* y était présenté) et auteur d'un texte au sein du catalogue, attaque la plastination en raison de la transformation de ces défunts en des œuvres

⁵⁶ Gunther von Hagens et Angelina Whalley (sous la direction), *op. cit.*, p. 224.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Objectivement, les reliques ne le sont pas comme intérêt anatomique, mais comme résidu sacralisé de l'existence terrestre. De plus, elles répondaient à leurs impératifs : celui de les déposer dans un reliquaire, véritable travail d'orfèvrerie générant des chefs-d'œuvre (par exemple, la Chapelle des Médicis à Florence) et celui de contribuer à une lutte d'influence et de pouvoir (ce que conférait la possession d'une relique de saint vénéré) pour les provinces et les duchés qui les détenaient. Voir à ce sujet Bernard Ribémont, « Edina Bozoky, La Politique des reliques, de Constantin à Saint Louis », Cahiers de recherches médiévales, 2006, <http://crm.revues.org/index2715.html>.*

d'art remarquables. Une telle mutation suppose selon lui l'idée qu'un homme puisse se considérer comme maître du sort des hommes. Parce que la notion de dignité humaine a si souvent été soulevée lors des débats, Bauer en profite pour l'éclairer. La dignité humaine telle que définie par un homme de l'Église et celle de l'État n'a pas la même connotation dans la mesure où la deuxième réfère à l'autonomie individuelle du citoyen.

En évoquant un texte signé par le pathologiste Uwe Bleyl, Bauer précise que le traitement accordé aux défunts est régi par les mêmes lois éthiques réglementant les vivants. Selon la constitution allemande, l'intervention sur un corps mort n'est pas problématique tant qu'elle est d'ordre médical. C'est la visée esthétique qui pourrait être contestable. Ainsi, il aboutit à deux questions : *la manipulation artistique des plastinats aurait-elle pour conséquence de violer la dignité humaine?* Sous quels critères pouvons-nous juger l'aspect artistique d'un plastinat? En guise de réponse à la première question, la manipulation esthétique, comme échappant au contrôle du sujet plastiné, est comparée à la chirurgie plastique où le patient ne peut veiller à ce que l'intervention s'effectue sous sa surveillance. Ainsi, une perte d'autonomie y est nécessaire. Par contre, parce que la transformation permet potentiellement une meilleure qualité de vie pour le sujet opéré, la perte d'autonomie ponctuelle est tolérée. Bauer prétend alors que *la plastination permet au sujet de mieux vivre, d'améliorer sa qualité de vie alors qu'il sait que son corps sera conservé, utile et beau.** En ce qui concerne la deuxième question, il tente de préciser ce qu'est l'art. Pour y arriver, il se réfère à la définition antique de *tekhné* comme «un niveau de connaissance d'une certaine complexité, qui est exprimé par des règles et peut sous cette forme être facilement enseigné, mais qui exige des efforts et une patience considérables pour être acquis.⁵⁹» L'art d'anatomie réalisé par Gunther von Hagens se rangerait sous cette interprétation. Néanmoins, l'art aujourd'hui serait davantage dirigé vers la réception. Dans cette perspective, l'auteur remarque que l'art, tout comme la morale, doit également être compris selon la conception institutionnaliste, à savoir par une considération des facteurs historiques ayant modifié les codes intrinsèques à l'art.⁶⁰ De plus, selon la position de von Hagens lui-même, lequel affirme que sa production

⁵⁹ Gunther von Hagens et Angelina Whalley (sous la direction), *op. cit.*, p. 229.

⁶⁰ *Qu'il ne définit toutefois pas.*

ne devrait «*pas être de l'art ni transmettre la science, mais éclairer*⁶¹», nous nous devons de respecter cette intention. En effet, selon Bauer, en juger autrement « [...] irait à l'encontre de la dignité humaine, cette fois celle du plastineur. La notion d'art intentionnel ne fait donc pas avancer le débat dans ce contexte.⁶²».

Devant la confusion quant au statut du plastinat, Bauer indique que le défunt n'a en commun avec l'être vivant que sa matière et sa forme. Le deuil ne se rattache point au corps, mais aux souvenirs que nous y associons⁶³. Parce que la visée de l'anatomie se penche sur la structure humaine et non sur le passé du défunt, les corps-plastinats respectent une certaine individualité organique tout en ne référant pas à l'histoire de cette personne morte. De plus, *un corps plastiné, ayant nécessairement subi plusieurs transformations quant à la nature du matériau originel, est moins un corps mort qu'un «modèle structurel naturel d'un corps».*

Selon Bauer, le nombre de visiteurs de l'exposition atteste d'un besoin urgent ressenti pour l'obtention d'informations⁶⁴, ce qui constitue une véritable justification éthique de son existence. À Mannheim, la presse sensationnaliste diminuait à mesure que le nombre de curieux se déplaçaient pour voir *Le monde du corps*. Tous ceux ayant vu l'exposition regrettaient indubitablement l'aspect spectaculaire que véhiculaient les médias.

⁶¹ *Si l'objectif des expositions n'est pas de «transmettre la science», soit de communiquer des connaissances scientifiques, l'objectif de démocratisation du savoir anatomique, si cher aux autres auteurs et à von Hagens lui-même, disparaîtrait ici. D'autre part, il nous semble que les définitions entre «transmettre» et «éclairer» ne soient point convaincantes dans la mesure où éclairer signifie renseigner et informer, voire de jeter lumière dans le but d'une compréhension. Ceci peut-il se réaliser sans la transmission de connaissances ? De plus, ces propos contredisent ceux de Van Djick, cités par les auteurs précédents, alors que la plastination incarnerait les idéalizations que l'art peut représenter. Dans cette mesure, l'art aurait ce pouvoir d'éclairer. Enfin, comme remarqué plus haut, von Hagens présentait également les corps plastinés comme une nouvelle forme post mortem de l'être humain. Ainsi, l'intention de l'anatomiste ne se trouverait pas seulement dans cette volonté d'éclairer... **

⁶² Gunther von Hagens et Angelina Whalley (sous la direction), *op. cit.*, p. 230.

⁶³ *Le deuil ne concerne pas d'abord les souvenirs, mais la perte et la douleur qu'elle suscite et ensuite la fabrication du souvenir sur base de la mémoire, comme forme de consolation, de réparation et de continuité. De plus, tout le savoir thanatoanthropologique insiste sur la présence du corps comme pierre d'angle de la mise en route du deuil. ** Référence : corpus de notes de cours remis par Luce Des Aulniers et portant sur les trois temps du rite de mort, comme rite de passage : séparation (funérailles), attente (deuil), réintégration (fin du deuil social) «Anthropologie de la mort» (COM 7624), professeure : Luce Des Aulniers, 12 octobre 2005.

⁶⁴ *Il ne précise pas sur quoi. **

2.1.7 Ulrich Fisher⁶⁵, «Lorsque la mort devient spectacle»

Ulrich Fisher aborde son texte en insistant sur le fait que le geste d'intervention réalisé par l'envoi d'une lettre au maire de la ville, n'a eu, en aucun cas, pour but d'empêcher la tenue de l'exposition. Les premiers reportages des médias ne laissaient pas voir l'objectif éducatif du projet, facteur de poids quant à la nécessité d'agir. En contrepartie, il avoue que ses fréquentes visites de l'exposition ont participé à amoindrir les craintes qu'il avait ressenties au départ. Devant l'intrusion de l'Église, von Hagens aurait déclaré que «c'est la majorité qui mène lorsqu'il est question de morale»⁶⁶. En confrontant cette affirmation à l'histoire nazie de l'Allemagne, l'auteur nous met en garde.

Le principal argument que souligne Ulrich Fisher contre une telle exposition prend source à travers l'ambition artistique qui y est sous-jacente et qui se superpose à l'information scientifique divulguée. Afin de témoigner de cet aspect artistique, l'auteur cite de nombreux exemples de plastinats entiers tels *L'homme à tiroirs*, *Le coureur*, *L'homme explosé* et *L'Homme à la peau*. Ces exemples témoigneraient d'une charge esthétique certaine. Le fait que les corps soient authentiques ne se justifierait pas, selon Fisher, par le déploiement d'informations à caractère scientifique. L'information factuelle portant sur l'anatomie humaine est certes présente, mais l'aspect artistique ne devrait pas être évacué du discours. L'exposition encouragerait un «voyeurisme incontrôlé»⁶⁷ qui confirme la disparition de plus en plus accrue de la sphère privée dans la société actuelle. Tout est désormais de l'ordre public. Bien que certaines transgressions de tabous aient effectivement contribué à l'avancement de la civilisation, d'autres peuvent au contraire la faire régresser⁶⁸. C'est l'esthétisation des morts qui fait ici problème. Les affiches, la publicité et le comportement de l'anatomiste lui suggèrent que ces plastinats se veulent œuvres d'art. La beauté et l'absence de traits repoussants tant célébrés par les défenseurs seraient à l'image de la tendance à glorifier la beauté et la perfection corporelles. La beauté formelle deviendrait

⁶⁵ L'auteur est doyen de l'Église luthérienne de Mannheim et évêque régional de l'Église luthérienne de Bade.

⁶⁶ Gunther von Hagens et Angelina Whalley (sous la direction), *op. cit.*, p. 236.

⁶⁷ *Le voyeurisme implique le non assentiment des observés, ce qui n'est ici vraisemblablement pas le cas, puisque comme nous le savons, chaque candidat à la plastination (du moins, de manière générale) doit répondre de son choix sous plusieurs conditions.*

⁶⁸ *L'auteur n'étaie pas ces arguments.*

synonyme de réussite personnelle. Les personnes consentantes au don de leur corps témoigneraient d'un besoin de satisfaire leur vanité. Fisher poursuit en soulignant la possibilité éventuelle que de telles œuvres deviennent dans l'avenir possessions privées. Le statut du corps mort demeure celui d'un individu dans la mesure où il est créé par Dieu. Certaines réticences de la part des institutions religieuses sont éprouvées alors que les références à la résurrection et à la notion d'éternité sont parfois évoquées à travers les possibilités de la plastination. Fisher dénote que le désir d'immortalité, très présente dans la société actuelle, est indicatif d'une intolérance face à la mort et à ses conséquences⁶⁹. Ainsi, les rites funéraires ancrés depuis des millénaires tendent maintenant à s'atténuer⁷⁰.

Le choix de se faire plastiner revenant à la seule personne concernée est ici remis en question. Les rituels associés au deuil deviennent surtout primordiaux pour les vivants et se trouveraient ici avortés. De plus, l'auteur est d'avis que le procédé de plastination incarne une fuite devant les limites de la vie. Se positionnant contre l'avis de von Hagens, il affirme que le deuil, l'aspect émotif et le respect éprouvés devant un corps mort font partie de l'être humain, de sa réalité, et doivent être pris en considération dans tout apprentissage. S'il est vrai que les visiteurs ont d'abord été intéressés par la qualité scientifique d'une telle exposition, peu à peu l'aspect spectaculaire s'est mis en place. En conclusion, il rejette toutes accusations à l'égard des concepteurs et des organisateurs. Par contre, il demeure important de concevoir que les objectifs éducatifs sont outrepassés par les tendances au voyeurisme de notre époque⁷¹.

⁶⁹ *L'argument pourrait être développé, en ceci que la résistance à admettre le principe de réalité de la mort, surtout de la mort de l'individu, activerait d'autant les fantaisies soit de non mort ou d'immortalité, soit de survie quelconque ou d'immortalité, notamment par la pérennité, argument-force de la motivation des donneurs, mais qui s'avère en partie caduque, vu l'anonymat.**

⁷⁰ *Alors même qu'ils permettent de rendre la mort quelque peu plus tolérable.**

⁷¹ *Cette conclusion étonne dans la mesure où elle donne l'impression que les organisateurs ignorent ce que l'auteur appelle le voyeurisme et elle invalide à rebours au moins un argument, celui du désir esthétique. En fait, elle récuse les arguments socio-sémantiques dégagés de l'exposition tout en lui donnant son appui.*

2.1.8 Franz Josef Wetz⁷², «De la dignité humaine»

Comme souvent repéré précédemment dans les textes du catalogue, Franz Josef Wetz remonte à la période de la Renaissance afin de mettre en évidence la gratitude absolue exprimée par les penseurs de l'époque à l'égard de l'être humain. Le corps mortel était alors jugé comme preuve incontestable de l'existence de Dieu en raison de sa complexité. Cette croyance explique l'éclosion de la discipline anatomique et son lien avec l'art. L'individu était également conscient de ses faiblesses. Devant les limites, les imperfections, les excès et la mortalité indubitables de l'homme, la question de la dignité humaine se trouve aujourd'hui remise en question. Et cette dignité humaine possède une définition pour le moins vague. Alors que la plupart des constitutions nationales lui accordent une importance capitale, le terme demeure imprécis. Pourtant, personne n'oserait désapprouver cette valeur. D'origine occidentale, une double conception se rattache à la dignité humaine. Elle est à la fois innée et s'incarne également en un but recherché pour chaque individu. Le christianisme reprendra les principes émis par Marcus Tillius Cicéron (106 à 43 av. J.-C), lequel aurait été le premier à établir la notion de dignité humaine :

D'après la conception chrétienne, la dignité humaine se manifeste à travers sa [à l'être humain] façon de marcher debout, de raisonner, sa personnalité, le libre arbitre, son âme immortelle et sa capacité à raisonner qui lui permet de discerner le monde et Dieu. Elle se manifeste toutefois surtout dans l'incarnation de Dieu, du fait que le Tout-Puissant se soit fait chair, et dans l'acte rédempteur du Christ résultant de Sa mort et de Sa résurrection.⁷³

Cette valeur est attribuable à tous. L'individu, les institutions et les États doivent la respecter et la faire respecter. Dès le XVII^e siècle, de nouvelles découvertes font en sorte que nous réalisons comment l'Homme est une créature parmi tant d'autres dans l'univers et dans ce contexte, il est insignifiant. Le XVIII^e siècle contribue à justifier l'existence d'une dignité humaine dans la mesure où l'être humain serait le seul doté de conscience de soi, de liberté, de moralité et de raison. Représentant de cette génération, Emmanuel Kant proposa pour sa part que la dignité humaine s'appuie sur les facultés intellectuelles de l'être humain. Parce que celle-ci est basée sur une conscience, une liberté morale et un objectif existentiel, c'est ici que le concept se détache lentement de celui défendu par la religion, mais perdure néanmoins comme qualité innée qui doit s'appuyer sur la raison et la morale.

⁷² L'auteur est professeur de philosophie à l'École normale supérieure de Schwäbisch Gmünd.

⁷³ Gunther von Hagens et Angelina Whalley (sous la direction), *op. cit.*, p. 244.

Pour une première fois à l'échelle mondiale, la dignité humaine est législativement reconnue par la Constitution démocratique allemande (créée en 1919) qui la mentionne brièvement. Par la suite et de manière concentrée entre 1933 et 1949, plusieurs documents officiels juridiques y font allusion. La cruauté amenée par la Deuxième Guerre Mondiale en serait l'origine. Mais bien peu d'auteurs n'explicitent cette notion. La Cour suprême allemande désigne l'individu traité comme un objet, son honneur menacé ou s'il est condamné à végéter comme exemples d'entraves à la dignité humaine. Cependant, il devient difficile de cerner objectivement dans quel moment il est considéré comme objet. La philosophie kantienne et la religion demeurent les racines de la conception de dignité. En contrepartie, la foi chrétienne ne répond plus aux croyances de plusieurs individus et contredit la neutralité des sociétés libérales où aucune idéologie ne peut être imposée à quiconque. Ainsi, de définir juridiquement la dignité humaine en regard de la religion devient antinomique, tout comme le serait une loi objective quant à la valeur innée de l'être humain. Lorsque nous prenons en considération la petitesse de l'Homme, sa jeune et éphémère existence sur terre, l'aspect inné de la dignité humaine y paraît contradictoire, voire prétentieux. Parce que d'un point de vue rationnel, nous pouvons concevoir que la dignité peut effectivement être violée, elle doit tout de même être respectée en s'imposant d'elle-même. La responsabilité de son maintien est de l'ordre du comportement de la personne envers elle-même et des autres, puis de l'État envers les citoyens. Selon l'auteur, le fait que la dignité ne soit pas clairement définie dans les paramètres de la religion ou de la philosophie oblige de même à sa protection afin qu'elle puisse subsister.

L'indéniable événement de la mort est vu comme étant naturel et non comme un mystère. L'aspect éphémère de la vie (plus précisément, de la vie de l'individu sur terre) est bien plus mystérieux. La pluralité des rites funéraires des diverses cultures et plus précisément, ce que l'on fait des cadavres, démontre la croyance selon laquelle la mort ne signifie pas la fin de la vie. La dépouille ne serait plus une personne dans la mesure où celle-ci cesse d'exister une fois la mort survenue. Puisque son individualité est disparue, le corps devient à ce moment un objet⁷⁴. Afin de se frotter à la réalité qu'est la mort, l'être humain a su inventer une panoplie d'histoires et de symboles qui désignent son faible besoin de réalité. Par exemple, le fait de

⁷⁴ *Ce faisant, ce serait oublier la qualité historique de l'être, corps et esprit associés.**

positionner le corps du défunt tel un être vivant en repos n'illustre pas tant la mort que la vie⁷⁵. C'est ici que Wetz différencie le corps mort du défunt, le premier désignant un objet inanimé alors que le deuxième est la personne encore vivante et qui reste dans la mémoire des survivants. Assumant la plastination comme l'une des alternatives palliant la décomposition du corps au même titre que le sont la crémation, le don de son corps pour la transplantation dans le corps d'autres vivants⁷⁶ ou pour la recherche anatomique, ces options répondent à la difficulté d'imaginer et de voir le corps se détériorer. Puis, constatant un changement de société, la commémoration quant à nos morts serait de plus courte durée qu'auparavant.⁷⁷ Ainsi, il y a distinction entre la dignité d'un corps et celle d'un défunt.

Wetz voit en l'autodétermination un droit important. Elle doit être pratiquée lorsque nous décidons de ce qu'advendra notre corps mort. Il poursuit en affirmant que la dignité est relative au vivant. En ce sens, la dignité d'un plastinat ne comporte pas de sens. L'autodétermination est selon lui plus importante que la volonté de l'entourage. Le statut de la dépouille comme objet permet, selon les cas, que nous prélevions des organes, que nous l'enterrions, etc. Ainsi, la plastination ne pervertit aucunement le corps mort puisque celui-ci était déjà au statut d'objet⁷⁸ avant que l'on procède à toute transformation. Quant aux qualités *esthétiques d'un plastinat, elles s'avèrent nécessaires pour favoriser l'apprentissage*. Alors qu'il réalisait *certaines plastinats qui paraissent imiter quelques œuvres d'art charnières de l'histoire de l'art, Gunther von Hagens ne les connaissait pas*. S'ils étaient présentés à l'intérieur de musées d'art, les plastinats seraient dès lors moins à l'abri de détournements ou de transformations irrespectueuses. Bien que Gunther von Hagens ne se veuille pas un artiste, il assume une affinité entre sa production et l'art de la Renaissance. Il nomme sa pratique comme de l'art anatomique. L'esthétisation des dépouilles favoriserait un dépassement de l'horreur et le dégoût provoqués par le cadavre. *Ce serait dans les sociétés les plus civilisées*

⁷⁵ L'argument n'est pas étayé.

⁷⁶ L'auteur néglige le fait qu'une fois les organes retirés du corps, celui-ci est soit enterré ou incinéré. De plus, le don d'organe répond à des motivations autres que l'horreur de la décomposition. C'est ainsi simplifier cette dernière.

⁷⁷ On ne saisit pas l'insertion de cet argument de la part de l'auteur. Veut-il signaler que le corps défunt ne répond plus à une aucune sémantique (dans le tout-au-corps vivant et fonctionnel) ou que le fait même des défunts s'étiolo ?

⁷⁸ Encore ici, en n'en précisant pas la dynamique.*

que l'intolérance à l'égard du cadavre se manifesterait⁷⁹. La dépouille renvoie à la fois à notre propre mort et à celle de l'autre, mais empêche également notre volonté de se souvenir du mort à l'image de ce qu'il était en vie⁸⁰. Bien que l'authenticité des corps exposés dans l'exposition conduise à un intérêt et une curiosité certaine, la réception générale est empreinte de rationalité et n'enfreint pas les codes⁸¹ de la dignité humaine, conclut le philosophe.

2.1.9 Gunther von Hagens, «L'aspect répugnant des cadavres, les plastinats gestaltiques et l'inhumation obligatoire»

Le formaldéhyde, substance découverte à la fin du XIX^e siècle et depuis employée pour préserver les cadavres, aura permis l'avancement de la science anatomique dans la mesure où les dépouilles peuvent être étudiées pendant plusieurs mois. Par contre, leur allure artificielle, gonflée, décolorée, rigide et malodorante a pour conséquence qu'ils ne sont plus considérés comme êtres humains⁸². Von Hagens précise que 5 personnes par jour ayant vu l'exposition *Le monde du corps* consentent à donner leur corps à la plastination⁸³ alors que rares sont les gens issus du domaine de l'anatomie qui en font autant envers leur propre discipline. À l'opposé des corps imbibés de formaldéhyde, les plastinats sont propres et inodores, en position verticale et adoptent diverses postures avenantes. Les plastinats entiers figés dans de telles poses sont nommés par von Hagens «plastinats gestaltistes». Il rappelle que les artistes de la Renaissance sont les premiers à avoir illustré les cadavres anatomiques comme s'ils étaient vivants, c'est-à-dire, non pas animés, mais dans des poses pouvant à l'occasion mimer le mouvement, diminuant du coup le dégoût et permettant également à l'observateur de s'y identifier⁸⁴. Suite à de nombreux détails explicitant le travail qu'exige la plastination, von

⁷⁹ Cette assertion est anthropologiquement infondée : au contraire, toutes les cultures ont éprouvé répulsion à la vue du cadavre. La différence tient dans les manières de s'en défendre et dans le statut général du corps dans telle ou telle culture, sans égard à un jugement évolutionniste.* Référence : corpus de notes de cours remis par Luce Des Aulniers et portant sur la conscience de la réalité de la mort comme fondement des cultures, «Anthropologie de la mort» (COM 7624), professeure : Luce Des Aulniers, 14 septembre 2005.

⁸⁰ Cet argument n'est pas fondé.

⁸¹ Ces codes sont toutefois imprécis.

⁸² Notons que si êtres humains signifie êtres mortels, ils le seraient dans ce dernier cas, alors que pour la plastination, nous le développerons, le caractère mortel est esquivé, bien que fondamental.*

⁸³ Ils ne connaissent que peu le procédé par le détail.

⁸⁴ C'est plutôt l'inverse : en mimant des postures de vivants, c'est le plastinat gestaltiste que von Hagens fait «s'identifier au vivant». Ce qu'il pourrait davantage avancer, c'est l'effet miroir

Hagens remarque que l'attitude «naturelle» des plastinats diminue, quand elle n'annule pas l'idée du deuil associée au corps mort, laquelle, de son point de vue, mais *sans égard aux caractéristiques du deuil*, «perturberait l'apprentissage». Pourtant, ils n'appartiennent pas au monde des objets : bien qu'ils soient des pièces d'anatomie didactique, ils gardent en eux le caractère unique de chaque corps que la plastination veut mettre en valeur⁸⁵.

Une des améliorations donnée par la nouvelle technique se définit par une possibilité de séparer, de disjoindre et de déplacer les différentes parties du corps. Alors que l'anatomie traditionnelle se développe par extraction de diverses couches, la plastination permet de nouvelles logiques d'apprentissage⁸⁶ explicitées par les plastinats «éclatés» qui accentuent la tridimensionnalité du corps (ill. n° 2.4). Ceux-ci font voir les organes déplacés de leur position initiale sans pour autant faire disparaître aucun d'entre eux. Le but de leur réalisation demeure donc d'ordre pédagogique. *Tous les éléments pouvant faire ressentir des émotions positives associés à l'effet des présentations sur les visiteurs sont mises de l'avant dans la mesure où elles favorisent l'assimilation de nouvelles informations*⁸⁷. *Du même rang que les momies et squelettes*, les plastinats répondent à trois valeurs de la culture occidentale contemporaine : *la plastination permet de renoncer à l'inhumation à des fins d'éducation, l'esthétique des plastinats permet un respect et une fierté du corps humain, et enfin, la mort prendrait une nouvelle signification alors « [qu'elle] se rapproche quelque peu de la réalité**, ce qui attribue à son image une forme de réconciliation.⁸⁸» La révolution de cette nouvelle technique se manifeste également dans le désir d'immortalité que, jusqu'à maintenant, seule l'Église avait pris en charge⁸⁹. Ainsi, l'individu qui sera plastiné peut jouir du fait qu'il ne disparaîtra point de ce monde⁹⁰ car son corps sera figé. Le corps, traditionnellement mis de côté par rapport à l'âme, *atteint un nouveau statut par sa*

*prématuré (par rapport à la mort) et introjecté (au sens propre, par examen de l'intérieur du corps) ainsi provoqué par ces emprunts posturaux aux vivants.**

⁸⁵ *L'unicité individuelle se caractériserait seulement par la physiologie de chaque corps ?**

⁸⁶ *Ou serait-ce simplement de différents points de vue sur la matière ?*

⁸⁷ *L'évidence de ce principe pédagogique n'est pas démontrée.*

⁸⁸ Gunther von Hagens et Angelina Whalley (sous la direction), *op. cit.*, p. 272.

⁸⁹ *Nous pourrions ajouter toutes les religions, la création technique et artistique, institutionnelle et la procréation.* Référence : corpus de notes de cours remis par Luce Des Aulniers et portant sur des précisions sur le déni, la négation et les formes d'immortalités «Anthropologie de la mort» (COM 7624), professeure : Luce Des Aulniers, 21 septembre 2005.

⁹⁰ *Lui, son corps ou son apparence corporelle ?*

valorisation. Les corps entiers présentés par l'anatomiste ne sont pas des œuvres d'art, affirme ce dernier⁹¹. En contrepartie, l'aspect esthétique et sentimental y est présent. Le tiers des visiteurs l'aurait qualifiée d'artistique. C'est l'objectif éducatif qui empêcherait le statut d'art de dominer.

Suite aux progrès de la recherche, nous considérons aujourd'hui le corps mort à partir du moment où le cerveau (et non le cœur) s'éteint. Von Hagens poursuit en distinguant diverses catégories de mort, ceci dans le but argumentaire de mettre en évidence le statut d'un corps plastiné. En référant aux pièces d'anatomie que plusieurs musées possèdent dans leur collection ainsi que les écoles, les théâtres, les cryptes et nombreuses collections privées, il souligne le non-consentement des gens à qui appartenaient ces corps⁹². La nécessité de rendre ces corps anonymes poursuit une tradition de la discipline anatomique. L'anonymat coupe les liens émotifs quant au défunt et transforme le statut du corps en un objet d'étude. Face au corps initial, le plastinat devient autre. L'inhumation obligatoire ne l'est plus quand un corps mort ne peut plus se décomposer (la propagation de maladies se voit ainsi neutralisée⁹³), lorsqu'il est destiné à l'étude anatomique et à l'éducation public ou quand il est anonyme.

2.1.10 Bazon Brock⁹⁴, «Du pouvoir éducatif des sciences»

Bazon Brock aborde son texte de façon humoristique en avançant que le philosophe, économiste et juriste Jeremy Bentham aurait sans aucun doute célébré le travail de von Hagens. Dans son testament datant du XIX^e siècle, Bentham faisait la demande d'être disséqué en présence de ses amis et collègues. Sa fortune pouvait être utilisée tant que son corps était physiquement parmi eux. Son squelette et son portrait prennent aujourd'hui place

⁹¹ *Dans son premier texte, von Hagens défend l'idée que les plastinats sont considérés comme étant de l'art par certains publics, mais, à son avis, son corpus n'appartient pas à cette discipline puisqu'elle est destinée à la pédagogie et qu'elle devient du coup utile. Il poursuit ensuite en s'affirmant comme un «artiste d'anatomie».**

⁹² *Il faudrait ici considérer que le consentement volontaire du sujet humain est devenu obligatoire pour toutes recherches menées sur des sujets humains que depuis la création du Code de Nuremberg en 1947, conséquence directe du Procès de Nuremberg, lequel se pencha sur les expériences médicales nazies effectuées pendant la Deuxième Guerre Mondiale.*

⁹³ *Cet argument est aussi partiel puisque les règles actuelles de santé publique viennent éliminer ce risque qui aurait pu autrefois émaner des cadavres non inhumés ou porteurs de maladies virulentes.*

⁹⁴ L'auteur est professeur d'esthétique non normative aux universités de Hamburg (Allemagne), Vienne (Autriche) et de Wuppertal (Allemagne).

à l'University College de Londres. Puis, en référence aux populaires catacombes de Palerme (Italie), aux momies d'Égypte et d'Amérique précolombienne, Brock confirme le vieux et toujours existant désir de perdurer par delà l'existence terrestre. Selon lui, l'architecture, l'archivage, le vidéo et le disque compact, par leur possibilité de faire répéter, ralentir et de comprendre une époque ou une personne participeraient aux moyens pris pour cette recherche de pérennité⁹⁵.

Disposer de ces connaissances, donc pouvoir les utiliser et les transmettre, équivaut à posséder le pouvoir. [...] Historiquement, on peut voir qu'enfreindre les règles est également reconnu comme accomplissement culturel puisque transgresser les règles demande une nouvelle codification des règles.^{96 97}

Selon l'auteur, von Hagens transgresse les règles établies tant en anatomie, en médecine, en théologie qu'en éthique sociale. Il en va que, face au corpus de l'anatomiste, de nouvelles règles doivent être créées et que ce changement indique un avancement certain.

Le besoin de pouvoir reconnaître l'authenticité d'une chose demeure un besoin ressenti et ce, même pour apprécier le faux et le simulacre, si chers à notre époque. C'est effectivement en considérant l'existence d'une chose authentique que l'on en juge la copie. C'est ici que réussit le corpus de von Hagens en ce qu'il incarne «des virtualités réelles dont le degré de réalité est démontré du plus haut point par leur authenticité. On peut dire qu'ils font office de reliques au niveau de l'anatomie scientifique et au niveau du travail de conception artistique [...]»⁹⁸. En associant les corps de von Hagens aux travaux d'artistes tels Umberto Boccioni, Germaine Richier et Julio Gonzáles, Brock honore l'authenticité organique et des concepts artistiques de figuration de l'anatomiste. Il lui ajoute le statut de sculpteur. De toute l'histoire de l'art et celle de la science, les plastinats de von Hagens manifestent les tentatives «les plus réussies» à représenter le vivant au travers d'un corps mort. Il poursuit : «Gunther von Hagens est un artiste et scientifique qui arrive à incorporer à la matière morte la «gestalt»,

⁹⁵ *C'est sans compter le monument funéraire, et comme déjà signalé, toute œuvre, scientifique, artistique, humanitaire ou éducative, qui n'est pas systématiquement conservée sur des supports techniques, mais qui peut instruire ses contemporains.*

⁹⁶ Gunther von Hagens et Angelina Whalley (sous la direction), *op. cit.*, p. 285.

⁹⁷ *Nous ne pourrions pas voir en quoi ce type de transgression, loin d'être banale, n'autorise pas forcément l'émergence de nouvelles règles.*

⁹⁸ Gunther von Hagens et Angelina Whalley (sous la direction), *op. cit.*, p. 287.

l'image du vivant, la figure d'une virtualité réelle authentique.⁹⁹» La recherche «d'incarnation» du vivant dans l'inanimé n'appartient donc plus au seul monde des arts¹⁰⁰. Alors que de nombreux artistes possédant une formation scientifique sont reconnus comme artistes savants, l'inverse demeure rarissime. L'art est utilisé, à travers la plastination, pour animer les concepts scientifiques répondant à la quête de permanence de l'Homme.

2.1.11 Franz Josef Wetz, «Le théâtre d'anatomie moderne : La première autopsie publique en 200 ans»

Le 20 novembre 2002, devant des milliers de spectateurs de la télévision londonienne, était diffusée une autopsie publique réalisée par Gunther von Hagens et ses collègues. L'événement a suscité beaucoup d'intérêt car c'était une première depuis 200 ans et l'attention des médias à son égard témoignait de sa rareté. En soulignant la place importante qu'occupait l'anatomie publique de la fin du XVI^e siècle au début du XIX^e siècle au sein des cultures occidentales, il ajoute qu'à partir de la Renaissance, aidée des artistes, la valorisation du corps a pris forme. Par ce phénomène, de nombreux théâtres d'anatomie se sont développés à travers l'Europe. La prolifération de ces événements a vite fait de les distinguer comme étant sophistiqués et courus.¹⁰¹

L'accessibilité à l'anatomie a pourtant diminué, désormais réservée aux scientifiques. Réaliser une autopsie telle que l'a entrepris von Hagens a pour but d'éduquer les profanes en ce domaine et malgré l'incroyable quantité de programmes informatiques alternatifs à l'autopsie, l'auteur insiste sur la légitimité d'une telle pratique dans la mesure où c'est seulement devant un corps véritable, en chair et en os, que l'observateur peut saisir la vulnérabilité de sa propre existence¹⁰². L'exposition *Le Monde du corps*, tout comme l'autopsie publique, encouragent la contemplation et l'imagination à s'activer pour nourrir la réflexion. Référant à ces deux notions, l'expérience est indéniablement validée par

⁹⁹ *Ibid.*, p. 289.

¹⁰⁰ Voir à ce sujet les travaux de la philosophe Marie-José Mondzain portant sur la question d'incarnation via l'image. Par exemple, l'essai *L'image peut-elle tuer?*, Paris, Bayard, 2002.

¹⁰¹ Dans son ouvrage *«Le regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident»*, Rafaël Mandressi affirme que les dites dissections étaient entourées de rituels précis, cherchant à éviter la pulsion de spectacle.

¹⁰² Wetz déborde l'argument de pédagogie anatomiste en le doublant d'un dessein philosophique.

l'authenticité des corps. Wetz cite l'exemple de l'œuvre originale et de sa copie, de la nature et d'une reproduction de celle-ci, de l'écoute d'un opéra sur disque compact et l'expérience en salle, pour conclure son point de vue¹⁰³.

2.1.12 Angelina Whalley, «LE MONDE DU CORPS à travers le regard des visiteurs»

Depuis son ouverture en 1995, l'exposition a connu un franc succès sur la scène internationale. Deux des premiers pays à la recevoir sont reconnus pour leur expertise et leur avancement en technologie de pointe. Le Japon et l'Allemagne prennent pourtant assise sur deux cultures complètement divergentes. Sur ces territoires, le succès du *Monde du corps* en était un similaire faisant néanmoins naître des réactions différentes. Au Japon, presque aucune polémique a surgi, alors qu'en Allemagne, d'ardents débats ont eu lieu. Angelina Whalley précise que la controverse était en partie prévisible puisque la nouveauté de la technique de plastination n'avait jamais été singularisée. Elle compare l'authenticité des corps plastinés aux squelettes et crânes qui proviennent également de corps véritables. Ces derniers sont malgré tout mieux tolérés¹⁰⁴. Son texte s'appuie sur différents sondages dont le premier qui a été réalisé par Ernst-D. Lantermann, professeur de psychologie de la personnalité et de psychologie sociale de l'Université de Kassel en Allemagne. Les visées de ces études sont d'analyser la motivation des visiteurs à aller voir l'exposition, leurs réactions et l'impact qu'elle a eu sur eux¹⁰⁵.

De façon générale, 90% des visiteurs de 9 villes différentes¹⁰⁶ ont jugé l'exposition de façon positive alors que seulement 2% témoignaient de leur franche déception. 6% ont été blessés par rapport à la dignité humaine. La plupart (72%) sont d'avis que l'authenticité des corps participe à la compréhension de son fonctionnement. La moitié des répondants ressentaient même un attrait esthétique à la vue des divers sujets plastinés. Le trois quart des

¹⁰³ *Encore ici, les expériences nommées en exemples se situent à des niveaux fort différents.*

¹⁰⁴ *Elle n'explique pas en quoi les crânes et les squelettes sont mieux tolérés ; ils le sont dans la mesure où ils renvoient à chacun son propre destin et parce que le cadavre est utilisé comme support de culte dans toutes les cultures.** Référence : corpus de notes de cours remis par Luce Des Aulniers et portant sur la conscience de la réalité de la mort comme fondement des cultures, «Anthropologie de la mort» (COM 7624), professeure : Luce Des Aulniers, 14 septembre 2005.

¹⁰⁵ *Aucune indication n'est donnée quant à la méthodologie employée dans les questionnaires.*

¹⁰⁶ Osaka (Japon), Mannheim (Allemagne), Vienne (Autriche), Bâle (Suisse), Cologne (Allemagne), Bruxelles (Belgique), Londres (Angleterre), Munich (Allemagne), et Hambourg (Allemagne).

visiteurs considèrent l'exposition comme étant instructive. La réflexion concernant la vie et la mort était provoquée chez 45% d'entre eux¹⁰⁷. Plus de 75% ont développé un respect face à la complexité du corps. Chez un cinquième des visiteurs sondés, le don éventuel d'organes devenait, grâce à l'exposition, potentielle, 23% envisageaient faire don de leur corps pour la plastination dont le pourcentage le plus significatif a été constaté à Londres. Selon une étude réalisée à Vienne six mois suite à la visite de l'exposition, *Le Monde du corps* aurait également des effets positifs à long terme :

De ce total [30% des personnes ayant participé au premier sondage y ont pris part], 33% ont répondu qu'ils mangeaient plus sainement depuis leur visite à l'exposition, 25% qu'ils faisaient plus d'exercice, 14% qu'ils avaient en général une plus grande conscience de leur corps et 9% qu'ils fumaient moins ou avaient complètement cessé de fumer et qu'ils consommaient moins d'alcool.¹⁰⁸

2.1.13 Ernst-D. Lantermann¹⁰⁹, «LE MONDE DU CORPS selon les visiteurs. Sondage»

Ce texte fait état d'une étude sur les réactions du public. Elle a été effectuée au cours de la tenue de l'exposition au Musée des Techniques et Métiers de Mannheim en terre allemande. D'emblée, les médias sont pointés comme premières sources d'informations et responsables des premières opinions des visiteurs. Malheureusement, selon l'auteur, l'aspect spectaculaire est largement exploité par ceux-ci, si bien que quelques reportages plus sérieux sont passés sous silence. 78 % des visiteurs avaient une opinion favorable envers l'exposition avant même de l'avoir vue et 11% présentaient un sentiment négatif. Après avoir expérimenté l'exposition, les données changent pour 92% en faveur de l'exposition contre seulement 6 % (dont plusieurs d'entre eux seraient croyants) des répondants qui persistent à percevoir une atteinte à la dignité humaine. Lantermann relate également une panoplie de chiffres qui autorisent un but d'objectivation. L'apprentissage du corps humain surplomberait incontestablement toute manifestation du spectaculaire par la monstration de ces œuvres. De plus, 60% attestent la qualité esthétique d'au moins une pièce plastinée, le corpus destiné au système de circulation sanguin étant le plus souvent nommé dans cette perspective. Lantermann remarque que l'opinion initiale marque le visiteur dans son expérience, celui-ci

¹⁰⁷ On n'indique point de quel ordre cette réflexion se définissait.

¹⁰⁸ Gunther von Hagens et Angelina Whalley (sous la direction), *op. cit.*, p. 303.

¹⁰⁹ Ernst-D. Lantermann est directeur du Centre scientifique d'études des systèmes environnementaux à l'Université de Kassel où il a enseigné la psychologie de la personnalité et de la psychologie sociale.

étant moins enclin à se départir de cette première influence. Il est intéressant de noter que la confrontation à «une situation extrême», soit celui de cadavres réels, est implicite au succès de l'exposition.

2.2 Que retenir à propos du catalogue et de l'exposition à Montréal ?

Il est manifeste que de nombreuses lacunes imprègnent le texte du catalogue, que nous pourrions regrouper sous les thèmes du manque de connaissances et de références en sciences humaines, dans la mesure où l'on se contente de vérités de sens commun et conséquemment, sous le thème d'une argumentation non étayée, souvent à l'emporte-pièce, ou encore générant ses propres contradictions, soit infra texte, soit d'un article à l'autre. Nous nous trouverions dès lors ici devant un authentique discours idéologique, qui a pour fonction de donner son acception comme étant la seule, et *a fortiori*, la seule valide, en exhaussant certains arguments de l'air du temps, voire en les martelant d'un côté, tandis que de l'autre, il laisse choir des pans entiers des réalités qu'il prétend éclairer. Comme le décrit Edgar Morin, les «[...] systèmes d'idées ou *idéologies* permettent de voir le monde et procurent ainsi des *visions du monde*. Toute insuffisance et inéquation dans l'idéologie donne alors à voir un monde mutilé et illusoire. Dès lors, l'idéologie déforme en donnant forme.¹¹⁰» Il poursuit en soulignant que l'idéologie travestit « [...] le monde en idées, et, par là, s'interpose entre le monde et nous au moment même où elle opère la communication.¹¹¹» Ainsi, puisque l'idéologie s'emploie à décrire le monde comme étant «vrai» et imparable, le discours contenu dans le catalogue, empreint de contradictions, génère malgré tout une logique qui se veut rationnelle et convaincante. De plus, le propos techniciste est donné comme équivalent à scientifique, alors qu'il n'en emprunte que l'apparence, par exemple par des données quantitatives. Au contraire d'une pensée scientifique, le propos ne présente pas de prisme argumentaire, un éventail d'hypothèses, mais bien une sélection qui va dans le sens de la légitimation de l'entreprise et n'offre aucune prise au doute, à la distance documentée.

En ce sens, ce qui frappe d'emblée à la lecture du catalogue d'exposition *Le monde du corps*, c'est la répétition de mêmes arguments, parfois exposés de diverses façons selon les

¹¹⁰ Edgar Morin, *Pour sortir du vingtième siècle*, Paris, Fernand Nathan, 1981, p. 67.

¹¹¹ *Ibid.*

auteurs. Autrefois, nous nous surprenions que certains arguments clés soient discutés si brièvement qu'ils se fondent et se perdent dans l'ensemble des textes. Nous avons relevé, sous forme de caractères italiques, ces passages nébuleux. Nos remarques supplémentaires poursuivaient l'objectif de compléter l'information manquante et de souligner l'incohérence de certains raisonnements. En préservant le contenu originel du catalogue, notre démarche évitait ainsi de le dénaturer. La majorité des extraits en caractères italiques étaient marqués d'un astérisque. Ces derniers corroborent une confusion au plan du discours et de sa forme. Ainsi, nous les reprenons en les divisant sous quatre thèmes qui seront développés dans les chapitres suivants.

Parce qu'elle donne à voir de véritables corps morts, il nous importe de positionner l'exposition dans un contexte élargi. La deuxième partie de ce mémoire s'ouvrira par l'analyse du rapport à la mort dans les sociétés occidentales. La plupart des auteurs du catalogue affirment que l'exposition concerne la mort, mais aucun s'engage dans une réflexion sur sa réalité. Il semble donc que la stratégie employée consiste à nier les angoisses habituellement liées à la vue du cadavre ou aux différentes phases du deuil. Wilhelm Kriz défend que l'exposition désamorce le tabou de la mort. Ce serait par l'apprentissage de l'anatomie des corps que le spectateur dépasserait sa peur du cadavre. Gunther von Hagens enrichit cette position en affirmant l'importance de supprimer les émotions liées au cadavre en préservant celui-ci de sa dégradation physique et en le montrant dans une position rappelant le vivant. Axel W. Bauer est d'avis que le deuil soit corrélatif aux souvenirs rattachés à la personne lors de son vivant. Ainsi, le plastinat ne ferait pas référence à l'individu décédé. Franz Josef Wetz ajoute que le cadavre, son odeur, sa décomposition et tous autres aspects y étant liés n'ont plus le statut d'humain dès lors que le corps est mort alors qu'à l'inverse, Ulrich Fisher perçoit un danger dans le désir d'immortalité que suggèrent les plastinats, comme s'ils désignaient une fuite devant la mort, destin commun à tous êtres vivants. Par ailleurs, aucun auteur ne définit le tabou de la mort ni les mécanismes du deuil. Combat-on le tabou de la mort ou celui du cadavre ? Peut-on combattre un tabou en négligeant la dimension psychologique qui lui est intrinsèque ? Il nous semble que l'exposition et le catalogue traitent de plusieurs aspects, mais pas de la mort en tant que telle. Tout en proclamant vouloir éliminer l'émotion dans la reconnaissance des individus devenus

cadavres, von Hagens l'utilise pourtant à plein en tablant sur les désirs archaïques qu'il interprète à sa manière et sur les opinions relayées par les médias, eux-mêmes axés sur la fibre émotive pour vendre. Devant ces premières remarques, il nous presse d'investiguer le statut de la mort dans notre culture que *Le monde du corps* prétend traiter.

Un autre élément répété maintes fois concerne la notion d'art et d'esthétique. Ulrich Fisher voit dans le caractère artistique des plastinats un danger : la volonté artistique, dans ce contexte, peut être dangereuse. Par contre, le mandat scientifique et pédagogique de l'exposition atténuera son propos, suggérant de ce fait que l'art devient plus condamnable que la science. Franz Josef Wetz déclarera qu'un corpus similaire, mis dans un contexte muséal destiné à l'art serait déplorable puisque nous pourrions faire n'importe quoi. Charleen M. Moore et C. Mackenzie Brown comparent les plastinats à des œuvres d'art. Quant à Bazon Brock, Gunther von Hagens est pour lui un véritable artiste en plus d'être un scientifique hors pair. Face à de telles divergences, Gunther von Hagens ne se pose pas en tant qu'artiste, à moins que ce ne soit à la suite de la tradition de l'art anatomique. La réponse demeurant pour le moins vague, ces avenues laissées comme points aveugles ou comme assises d'une argumentation à mieux fouiller contribuent à la structuration de la suite de notre parcours. Nous analyserons le lien potentiel du corpus avec la production artistique en deux étapes.

Dans un premier temps, nous aborderons le quatrième chapitre en tentant de réfléchir la production artistique dans sa relation avec la mort. Nous retracerons ensuite l'histoire de la représentation de la mort dans les arts visuels occidentaux. Ce chapitre nous permettra d'éclaircir le discours entretenu dans le catalogue en mesurant l'initiative du projet de von Hagens sous l'angle de l'image. Cette mise en contexte des diverses représentations du corps mort favorisera une compréhension des thèmes qui leurs sont sous-jacents. C'est ainsi qu'il nous sera possible d'analyser l'hypothèse, défendue dans le catalogue, d'une poursuite de la tradition anatomique de la Renaissance. Nous pourrions également vérifier si d'autres mouvements porteraient leurs traces dans les plastinats. Dans un deuxième temps, le cinquième chapitre de ce mémoire nous permettra ensuite de nous pencher sur le statut artistique de cette production. En étudiant plusieurs exemples de plastinats, nous serons en

mesure d'identifier les références prises de l'histoire de l'art et de mettre en lumière l'idéalisation du pouvoir des disciplines artistique et scientifique mise à profit par l'exposition.

Mais nous ne pouvons en rester au mandat pédagogique sur les connaissances anatomiques ainsi mises à jour, le projet, outre les références artistiques, prend de l'envergure, ou le prétend, au plan d'une éducation philosophique populaire. De même, l'analyse des propos issus du catalogue nous permet de dégager l'importance du statut culturel du corps, et ce, en dépit des multiples confusions relevées au fil de notre compte-rendu. La mise en exposition des plastinats enthousiasme la majorité des auteurs. L'encensement unanime entourant la nouveauté de la technique de plastination et tout ce qu'elle permet se trouve contenu à l'intérieur du catalogue d'exposition, outil promotionnel de l'exposition. En effet, tous ces auteurs vantent avec conviction le mandat pédagogique de l'exposition. Pour von Hagens, ces supports seraient si fiables qu'ils permettraient une identification par le public et définiraient même une nouvelle forme d'existence post mortem et ce, même si le processus de deuil est complètement évacué. L'anatomiste ajoute que la mort possède dès lors un nouveau visage qui serait plus réaliste. Dans un même temps, ces dites authenticité et identification au corps se voient altérées par la suite alors que Charleen Moore et C. Mackenzie Brown soulignent l'idéalisation des corps plastinés. La plastination permettrait d'être en contact avec l'anatomie d'un vrai corps, d'une authenticité indéniable. Plusieurs iront jusqu'à défendre la naturalité des plastinats, indispensable à la transmission du savoir anatomique.

Si un tel engouement y est exprimé, c'est que la réception du projet occasionne de nombreuses ambiguïtés, une hésitation qu'on veut dénouer. On veut y convaincre le lecteur à la fois de la révolution amenée par la plastination, mais également du fait qu'il puisse y participer. Ajoutée à l'honorable mandat de l'exposition, l'authenticité des corps est perçue comme un frais parfum que l'on vaporise sur nos sociétés contaminées par la copie et le faux. Ici, tout est non seulement enfin fiable, mais la plastination incarnerait également une véritable révolution quant aux potentiels de conservation des corps morts à des fins d'éducation.

C'est ainsi qu'un dernier chapitre traitera des fibres idéologiques touchées par l'exposition, soit sous les thèmes de la nouveauté, de la technique, de la démocratisation du savoir, de la nouvelle définition d'existence post mortem et du corps représenté par le projet. Mais auparavant, comme déjà signalé, il nous faut prendre à bras-le-corps les questions du rapport à la mort dans son statut, les représentations qu'elle génère et les mises en relation avec l'art, qui demeurent autant dans le catalogue que dans les commentaires, les piliers sémantiques de l'exposition.

DEUXIÈME PARTIE

L'ANALYSE DU CORPUS À L'ÉTUDE

CHAPITRE III

LE RAPPORT À LA MORT DANS LEQUEL S'INSCRIT *LE MONDE DU CORPS*

C'est peut-être à la vue de la mort que l'homme a eu pour la première fois l'idée du surnaturel et qu'il a voulu espérer au-delà de ce qu'il voyait. La mort fût le premier mystère, elle met l'homme sur la voie des autres mystères. Elle éleva sa pensée du visible à l'invisible, du passager à l'éternel, de l'humain au divin.³

Nous l'avons remarqué, le contenu des textes du catalogue d'exposition *Le monde du corps* recèle de nombreuses répétitions et des notions rapidement esquissées, ce qui contribue indéniablement à un effet de brouillage et de confusion. Par exemple, discourir sur la dignité des corps morts trahirait, consciemment ou non, un détour adroitement élaboré pour élucider notre rapport au corps mort. Ainsi, habilement conçu à partir de lieux communs, tout semble aller de soi : ces répétitions et ces approximations paraissent solidifier le discours et pourraient nous convaincre de leur véracité. En conséquence, une remise en question des problématiques soulevées par tant de spécialistes peut intimider.

Ce chapitre ralentit le pas et vient souligner une escale requise pour débattre l'argument fort séduisant du combat au tabou de la mort. Présenter des corps morts, tel que le fait l'exposition, suffit-il à transgresser le tabou ? Est-ce que la mort comme tabou se voit subitement disséquée, mise à jour par le scalpel de l'anatomiste ? Et surtout, de quelles réalités de la mort traite-t-on ? Nous tenterons ici de tisser quelques traits de notre relation à la mort, prestement escamotés par les auteurs du catalogue. Dans un premier temps, nous

³Fustel de Coulanges cité dans Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, p. 26.

discuterons de l'impact de la mort pour l'individu pour ensuite traiter de la relation entretenue avec le cadavre et des mécanismes élaborés pour apprivoiser sa violence, entre autres à travers les rites funéraires. Enfin, nous concluons sur leur état actuel. Ce trajet de mise en contexte d'un argument-massue de l'exposition permettra de comprendre en partie l'ampleur de la résonance sociale de l'exposition *Le monde du corps*, en explorant la fibre fondamentale qu'elle vient toucher.

3.1 Un double rapport à la mort : de la perception générale à l'unicité de son expérience

Appréhender la mort, c'est craindre son pouvoir annihilateur, c'est être au fait de son caractère universel et plurivoque. Personne n'y échappe et tous le savent. Ainsi, en groupe, en collectivité, entre nous et à l'aide de différentes médiations, nous montrons son visage sous divers aspects, seuls angles possibles à sa monstration puisque les ressources pour la creuser s'avèrent quantitativement limitées : observation, données scientifiques, philosophie, imaginaire... L'aborder en autant de manières, c'est lui concéder son aspect indicible. Ainsi, s'appuyer sur les repères factuels nous permettra de la mettre à distance et d'acquiescer à sa nécessité. Car, délimitée dans cette zone, elle paraît soudainement banale. Puisque la mort en tant que finitude nécessaire et incontournable, proclame inlassablement sa loi par son passage répété et infaillible, elle se donne en ce sens comme une normalité. Elle serait même une généralité absolue si évidente qu'elle nous est, en quelque sorte, familière; elle fait partie intégrante de la vie. Dans son ouvrage *Anthropologie de la mort*, l'anthropologue Louis-Vincent Thomas souligne les dénominateurs communs aux différentes cultures face à leur perception de la mort. Par exemple, le concept de la «fin du monde» est présent dans plusieurs cultures, bien que sous diverses versions, mais rares seront les croyances qui concluront «sur la destruction totale et définitive de tout, la mort d'un monde supposant toujours l'existence, ailleurs, d'un autre monde.¹¹³» Des visions eschatologiques à l'expérience macroscopique et microscopique, nous éviterons de percevoir la vie comme la simple contradiction de la mort : c'est que l'une fait partie de l'autre, chacune étant à la fois subordonnée à son opposé et génératrice de celui-ci, créant ainsi une dynamique en constante mouvance. Comme le note l'anthropologue Luce Des Aulniers, l'une est dépendante de l'autre et cette dialectique rend possible la régénérescence des écosystèmes, des sociétés et la

¹¹³ Louis-Vincent Thomas, *Anthropologie de la mort*, Paris, Payot, 1976, p. 23.

reproduction des espèces. Elle dicte le déroulement de l'existence en se faufilant à travers les moindres rapports (sociaux, culturels, biologiques, écologiques, organismiques) qu'entretiennent entre eux les groupes vivants, variant selon les origines sociales et territoriales¹¹⁴.

La mort détermine la vie; elle désigne une causalité essentielle. Après son passage, dirons-nous, la vie doit continuer. Le phénomène de la mort, dans cette perspective, n'étonne donc pas. À travers les nouvelles télévisées, les journaux, le cinéma, nous côtoyons si souvent ses représentations (émanant surtout de cause externe et non pas dialectisée, comme nous le soulignons plus haut) qu'elle paraît paradoxalement bien lointaine. C'est qu'elle paraît n'arriver qu'aux autres. Ainsi, pour tenter d'octroyer quelque sens à ce qui peut paraître ne pas en déceler, nous tâcherons également de justifier ses passages et ceux à venir. Quelques cas seront retenus : devenus symboles, certains défunts marqueront et ponctueront l'histoire de l'humanité en se donnant comme exemples positifs ou négatifs. Ils réfèrent à la «belle mort», celle souhaitée ou à la «mauvaise mort», celle que chacun espère éviter. Si, dans *L'homme et la mort*, le sociologue et philosophe Edgar Morin révèle que les modèles de la «bonne mort» trouvent ses origines en l'histoire religieuse, ils se laïciseront dans le culte de héros civiques¹¹⁵. Par ailleurs, Martine Courtois note un changement dans les modèles actuels de la «belle mort» : «Après avoir été une fin héroïque et sublime, ou une bonne mort, chrétienne et édifiante, elle s'est jusqu'à une date très récente spécifiée comme mort naturelle : mourir de sa belle mort, [...] il s'agit de mourir de la mort et non d'une cause extérieure ou accidentelle.¹¹⁶»

De ce fait, parmi les milliards d'individus décédés, nous choisissons nos morts idéales pour les transformer en métaphores à rebours de la vie désirable. À partir de l'avènement isolé et singulier de cette mort prise comme modèle, s'opère un déplacement vers l'évènement chargé de sens pour un groupe donné, souvent étranger à la référence initiale : «Le pouvoir militaire a ses héros, le religieux a ses martyrs, le médical a ses greffés du cœur

¹¹⁴ Luce Des Aulniers, «L'inclassable événement» in Soussana Gad et Joseph J. Lévy (sous la direction de), *Actualités de l'évènement*, Montréal, Liber, 2000, pp. 197-209.

¹¹⁵ Edgar Morin, *L'homme et la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 57.

¹¹⁶ Martine Courtois, *Les mots de la mort*, Paris, Éditions Belin, 1991, p. 22.

et depuis peu ses "sidatiques", le politique a ses présidents assassinés, le policier a ses victimes du devoir et le journalisme en a tout autant.¹¹⁷» Autrement dit, face au chaos qu'elle introduit, nous ripostons en instaurant des structures organisationnelles qui, souhaitons-nous, encadreront le désordre qu'elle provoque. La mort et sa traînée d'effets de tous ordres s'inscrit donc en tant que leitmotiv puissant afin de lutter contre ce qu'elle fait vaciller, et du coup, de transmettre valeurs et idéologies politiques. Puisque nous ne savons pratiquement rien d'elle, et puisqu'elle ébranle toujours un tant soit peu l'organisé, une riche source de pouvoir s'y cantonne et s'y légitime, assurant et réassurant tous et chacun. Selon les époques, les tenants du pouvoir se sont sédimentés, de magiciens, prêtres ou ministres de cultes, auxiliaires des transmissions matérielles, officiers de la santé publique, corps médical et psycho-social, et désormais, peut-être, plastinateurs...

Sur une base individuelle, la mort fait en sorte que, inconsciemment, nous établissons des projets, que nous nous ordonnons des règles, des buts à accomplir. Comme l'écrit Thomas, «c'est au moment où je prends conscience de ma finitude que chaque instant de ma vie se charge de tout le poids de mon destin. Chacun de mes actes s'y inscrit comme une pièce nouvelle d'une édification irréversible qui se poursuit tout au long de l'épopée de mon existence [...]»¹¹⁸. Toujours selon l'anthropologue, les dynamiques politiques et sociétales pourraient être perçues comme étant conditionnées par l'angoisse que suscite la mort. Transposée en un autre lieu, face à l'expérience personnelle, la mort se présente sous un nouveau jour.

Soudainement, elle est également (et surtout) unique. Elle se manifeste selon des conditions inéquivalentes (catastrophes naturelles, guerre, maladies, terme du vieillissement, etc.) et elle peut frapper à tout moment. Pour le sujet qui expérimente le décès d'un proche, la mort est incomparable et révèle son caractère indicible. Elle s'est manifestée dans un moment et un lieu bien concrets. Bien que nous la voyons tous les jours, à travers les nouvelles télévisées, les journaux, le cinéma, par rapport à être précieux maintenant perdu, la mort déboussole l'être-sujet; son étrangeté frappe si violemment. Évidemment, plus «[...] le mort

¹¹⁷ Jean-Didier Urbain, *L'archipel des morts. Cimetières et mémoire en Occident*, Paris, Éditions Payot & Rivages, Petite bibliothèque Payot, 2005, p. 93.

¹¹⁸ Louis-Vincent Thomas 1978, *op. cit.*, p. 24.

était proche, intime, familier, aimé ou respecté, c'est-à-dire "unique", plus la douleur est violente [...]»¹¹⁹. Imprévisible, sa brutalité exaspère, assomme. Parce qu'elle advient toujours à une date indéterminée et que ses signes avant-coureurs, lorsqu'ils ont lieu, se désignent en une pluralité de manifestations possibles, parce que nous ne savons rien des univers éventuels où elle entraîne, la mort affiche sa part de mystère, son aspect insaisissable. Nous ne la percevons plus comme étant normale et nécessaire; elle apparaît dès lors surprenante et injuste. Et cette imprévisibilité et cet inconnu apeure; elle renvoie à notre propre mort. Aurai-je une «belle mort», sans douleur, sans longue agonie? Mon corps sera-t-il parmi les miens ou disparu quelque part? Que se passe-t-il après? Se souviendra-t-on de moi? L'angoisse monte. L'expérience donne l'impression de la découvrir sous un nouvel angle sans toutefois la saisir davantage. Comme l'indique Thomas, nous ne saisissons notre mort que par le biais des autres, lorsque nous sommes encore vivants et que nous ne savons rien de plus une fois qu'elle est advenue. L'angoisse demeure.

3.2 La mort comme destruction et l'effroi du corps-cadavre

La mort fait peur. Telle une bombe qui anéantit le temps, la mort clôt toutes discussions avec elle. Aucun détournement ne pourra affaiblir son élan. Car évoluant et étant limités dans un rapport au temps, nous voulons en négocier sa limite, la pousser encore plus loin. Par exemple, Gunther von Hagens remarquait justement que l'individu n'est plus considéré mort lorsque que le battement de son cœur cessera. Depuis le raffinement des techniques diagnostiques du milieu du XX^e siècle et les conditions propices aux transplantations des organes, c'est l'arrêt des fonctions reliées au cerveau qui déclare la mort. Ce simple fait suppose que la médecine aura voulu gagner une étape de plus face à elle, aussi illusoire soit-elle dans le fait de déterminer avec précision son occurrence. Car elle adviendra tout de même. S'il en était autrement, pourquoi parlerions-nous de l'appivoiser? Si nous tentons de le faire, c'est dire comment elle serait redoutable. C'est précisément ce qui en fait un tabou. Le tabou se définit par un «interdit d'origine sociale qui frappe un être, un objet ou un acte en raison du caractère sacré ou impur qu'on lui attribue.»¹²⁰ Selon Edgar Morin, l'impureté de la mort, de l'inorganisé, de l'indifférenciation qu'elle convoie menace de nous contaminer car

¹¹⁹ Edgar Morin, *op. cit.*, p. 41.

¹²⁰ Philippe Merlet (sous la direction de), *Le petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2003, p. 986.

«[...] elle est ressentie comme contagieuse.¹²¹» En lui octroyant un statut de tabou, en l'évitant, nous serions du coup comme magiquement protégés de son pouvoir destructeur.

Sa menace serait d'autant plus redoutable puisque la mort (symbolique ou factuelle) prend place dans tous les recoins de l'existence :

Toujours est-il que la mort n'est pas que de l'homme mais s'attache à tout ce qui est vivant, plantes et animaux, individus ou éventuellement espèces. Mieux, à tout ce qui est susceptible de s'inscrire dans le temps. Non seulement les sociétés, les ensembles culturels («nous savons, ô civilisations, que vous êtes mortelles» déclarait Paul Valéry) mais encore les «choses» naturelles ou manufacturées (cimetières de voitures, catafalques de pneus), les monuments (pas seulement les ruines), les étoiles et les galaxies qui chutent dans l'entropie sont irrécusablement condamnés à disparaître.¹²²

Ce qui devient alors tabou, c'est non pas seulement la mort comme telle, mais à la fois son caractère déstabilisateur pour l'entendement et les efforts que mettent les divers ordres de pouvoir pour la maîtriser, symboliquement, mais surtout réellement et ainsi s'octroyer un fragment supplémentaire d'emprise sur les esprits. La mort étant partout, ce que dit implicitement son tabou, c'est sa furtivité, son insaisissabilité. Le tabou admet dès lors une forme d'exigence de soumission à l'invisibilité et à la visibilité, même relative, de la mort. L'existence même du tabou avoue que l'humain ne peut tout expliquer et tout prévoir. Le tabou indique une confrontation avec l'inconnu et accuse la complexité des impacts psychologiques à son égard. Ainsi, combattre le tabou de la mort, c'est potentiellement la dénier et rejeter la force désorganisatrice et son corollaire, la réorganisation, la refondation qu'elle requiert, encore et toujours. Il n'en reste pas moins que la disparition est la seule preuve positiviste du passage de la mort.

Penser la disparition serait douloureux. Ainsi, les signes de la mort sur un corps telle la blancheur verdâtre de la peau, l'odeur, la pourriture, la décomposition, l'inertie, la raideur des chairs et le corps ne se supportant plus provoquent non seulement des effets désagréables pour nos sens, mais indiquent encore davantage ce vers quoi ce corps aboutira, soit à sa lente disparition, à son effacement physique et définitif. Le corps en déliquescence atteste notre

¹²¹ Edgar Morin, *op. cit.*, p. 37.

¹²² Louis-Vincent Thomas, «L'homme et la mort» in Poirier, Jean (sous la direction de), *Histoire des mœurs II*, Paris, Gallimard, 1991, p. 803.

brève existence. Ainsi, l'angoisse suscitée par la mort est liée à la part mystérieuse et inconnue qu'elle possède, mais elle s'active surtout par la confrontation au corps inanimé. Celui-ci nous frappe en plein visage, le choc qu'il provoque nous met face à sa réalité; il n'est plus qu'un corps et encore... sa matière change. En nous renvoyant d'abord à l'être disparu, il nous force à constater que ce n'est plus lui. Il lui ressemble, avec quelque chose en moins ou en plus, mais ce quelque chose est si clamant que nous savons que nous ne sommes plus face à l'être cher. Il s'est transformé, il n'est plus; il est bel et bien mort. Le cadavre nous met dans un profond malaise : « [...] le cadavre par définition est là; "rien" peut-être pour beaucoup, mais surtout "pire que rien" puisque le *fait d'être là* souligne que celui qui l'animait n'est précisément plus là. ¹²³»

Nous consentons à ce que cette suppression du corps physique soit loin d'être anodine. D'abord parce que ce que laisse entrevoir le cadavre rebondit violemment sur le survivant : ce sera un jour *mon* tour. Ce coup est dur et pourrait fracasser toutes éventualités, elle aurait la force d'invalider tous projets en perspective. La mort n'a à faire de notre individualité, elle nous anéantirait tout de même. Nous devenons rien, indifférenciés par elle. L'idée est insupportable. Bref, l'idée de la perte de son individualité et par extension, de la nôtre, se redouble dans la peur, vers une angoisse latente : «L'horreur de la mort, c'est donc l'émotion, le sentiment ou la conscience de la perte de son individualité. ¹²⁴»

Dans un second temps, l'angoisse monte davantage alors que nous ne savons rien des circonstances de notre mort à venir. Ce qui désarme, c'est qu'il n'y a aucun modèle à son avènement. De plus, *je* ne sais pas quand *mon* heure sonnera et lorsque *je* le saurai, *je* ne le saurai plus et ne serai plus. Ma mort sera toujours au futur de même que, comme le note le philosophe Vladimir Jankélévitch, ma naissance sera toujours au passé¹²⁵. Pallier ces impasses ne trouve sa solution qu'en établissant des règles à suivre, un parcours à cheminer. Et le temps presse puisque nous ignorons la mesure de temps et l'arrêt éventuel de ce métronome invisible. Il peut flancher à tout moment. La mort propre se situe dans une temporalité bien abstraite. Mais rassurons-nous, selon notre expérience, la mort n'arrive

¹²³ Louis-Vincent Thomas 1976, *op. cit.*, p. 250.

¹²⁴ Edgar Morin, *op. cit.*, p. 41.

¹²⁵ Vladimir Jankélévitch, *La mort*, Paris, Flammarion, 1977, pp. 5-38.

toujours qu'aux autres, après tout. Les étrangers morts plus ou moins proches de nous, les morts que nous voyons dans les médias, les corps plastinés, ce n'est pas nous. *Ils* meurent et *je* survis. Ainsi, elle est extérieure. Du coup, ce déterminant irrationnel nous pousse à imaginer que nous pourrions lui échapper. Que même si nous la savons indéniable, nous parviendrons à la déjouer. C'est ainsi que nous agirons à l'opposé du corps mort, allongé, inerte, désagrégé. Nous nous positionnerons en temps qu'êtres vitaux et vivants, en tant qu'êtres en action. C'est ce qui nous distingue du mort.

3.3 Émergence des modes d'immortalité

Se définir comme vivant pousse à la construction de différents concepts permettant d'étendre le désir de prolonger la vie dans le temps qui dépasse l'existence connue. Il nous importe ici de marquer les différences entre ces termes liés au désir de vaincre la limite temporelle de la mort. En effet, tout au long du catalogue d'exposition *Le monde du corps* et de façon commune dans les conversations quotidiennes, nous notons assurément une confusion entre les concepts de «résurrection», d'«immortalité», d'«éternité» et d'«a-mortalité»¹²⁶. Aussi, nous faut-il sans doute les recadrer ici.

La notion d'éternité n'implique aucun commencement et surtout, aucune fin à l'existence. De manière générale, elle renvoie au hors temps. Quant à elle, la résurrection découle des croyances judéo-chrétiennes où le Christ mort revient à la vie trois jours après sa crucifixion. La mort est donc nécessaire à la résurrection dans la mesure où c'est à partir d'elle qu'un retour à la vie s'établirait, en quelque sorte comme une réapparition de l'individu dans le monde des vivants ou un autre. Par ailleurs, dans l'ouvrage *Le chant du signe. Mourir aujourd'hui* dirigé par Jacques Dufresne, Luce Des Aulniers et Louis-Vincent Thomas signent un texte¹²⁷ qui retrace les facteurs ayant contribué à la «coupure collective»

¹²⁶ Nous avons choisi l'orthographe qu'utilisent Louis-Vincent Thomas et Luce Des Aulniers, soit l'«a-mortalité» au lieu d'«amortalité» tel que le fait Edgar Morin puisqu'il nous semble que la première explicite davantage sa définition en séparant le mot «mortalité». À ce sujet voir Luce Des Aulniers et Louis-Vincent Thomas, «Cette brèche à colmater. Ruptures entre la vie et la mort et tentatives d'intégration» in Dufresne, Jacques (sous la direction de), *Le chant du signe. Mourir aujourd'hui*, Montréal, Éditions du Méridien, 1992, pp. 177-191.

¹²⁷ Ce texte est issu d'une communication réalisée dans le cadre du colloque organisé par L'Agora au mois d'avril 1990.

contemporaine face à la réalité de la mort. Pour ce faire, ils y définissent la différence entre la dénégation et le déni de la mort. Ainsi, la dénégation s'exprimerait par une «volonté de rester vivant par delà la menace de la mort¹²⁸», réaction perçue comme étant normale et saine face à la conscience de la mort. Les concepts de résurrection, d'éternité comme celui de l'incarnation feraient partie de cette dénégation en se présentant comme forme d'immortalité, laquelle renvoie à l'individu, à la société ou à la culture luttant «contre le pouvoir dissolvant de la mort individuelle ou collective¹²⁹». En ce sens, la procréation, sous sa poussée instinctive, assurant une transcendance dans le temps en prolongeant la durée d'un groupe dans l'histoire et cela, au-delà de la mort individuelle, participe, tout comme la création d'œuvres, de soi et même des institutions, à un désir d'immortalité alors que leurs manifestations laissent des traces de leur passage.

Le déni, quant à lui, se définit comme «un mode de défense qui consiste dans un refus par le sujet de reconnaître la réalité d'une perception traumatisante.¹³⁰» Ce déni mène potentiellement à la notion d'a-mortalité, qui est de l'ordre du fantasme selon lequel la mort n'existerait pas. Cette conception refuse la dialectique vie-mort, explicitée plus haut. Dans l'édition de *L'homme et la mort* de 1951, Edgar Morin traitait dans un dernier chapitre laissé intact dans l'édition de 1976, de la potentialité d'un tel concept et ce, basé sur des recherches scientifiques de l'époque stipulant la possibilité d'a-mortalité chez certaines cellules humaines. Constatant, entre autres, l'échec de ces mêmes recherches, il se corrige dans sa conclusion de l'édition de 1976 en réaffirmant la nécessité de cette dialectique. Ainsi, «la vie, pour lutter contre la mort, a besoin d'intégrer la mort au plus intime d'elle-même.¹³¹» La notion d'a-mortalité résulte donc d'une illusion que la mort soit extérieure à nous.

3.4 Le corps mort comme pierre angulaire des rites de séparation

Nous avons déjà souligné en quoi le contact avec la dépouille nous estomaque. C'est une violence qui serait toutefois imparable et source d'apprentissage car c'est devant le cadavre que nous nous distinguons, que nous réalisons la distance qui nous en sépare. Face à lui, une

¹²⁸ Luce Des Aulniers et Louis-Vincent Thomas, *op. cit.*, p. 178.

¹²⁹ Louis-Vincent Thomas 1978, *op. cit.*, p. 10.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 179.

¹³¹ Edgar Morin, *op. cit.*, pp. 367-368.

panoplie de sentiments se bouscule chez le «deuilleur» (néologisme de Louis-Vincent Thomas) : irréalité, incrédulité, culpabilité, etc. Afin de les dépasser et qu'ils ne demeurent que ponctuels, le vivant en nous doit réagir et reprendre ses droits. La mort d'un membre de la collectivité, quelle que soit son envergure, et bien sûr davantage si le membre contribuait de manière significative à sa vitalité ou à sa survie, n'est jamais anodine ; toutes les sociétés ont établi des modes de défense face à la mort et ce, non pas pour l'accepter car une telle chose semble impossible, mais pour composer avec ce qu'elle soulève. Le fait même de réunir le groupe touché et la communauté esquisse déjà le refus que la mort emporte tout, et vient signifier à la fois symboliquement au mort et aux contemporains que le premier n'est pas mort en vain et que le groupe fera perdurer ce au nom de quoi il pouvait vivre, ou à tout le moins, repositionne son propre désir de vivre en dépit de la fragilité mise à jour par cette perte. Les rituels créés mettent en branle une série d'étapes complexes qui signalent le besoin d'une séparation progressive et symbolique entre le monde de la mort et celui du vivant. Ils permettent la mise en scène d'émotions amplifiées, mais cadrées temporairement à l'intérieur de leur déroulement. Les actions prises en charge par les membres de la collectivité fixent leur attention et les poussent à agir de même qu'elles certifient l'irruption de la mort dans leur vie :

Tout rite accuse le coup, prend acte de la limite, admet l'incontournable, refuse la fiction de la réversibilité. Il admet la violence de la mort, il avoue la peur qui monte, inéluctable, malgré tous nos efforts. Voilà pourquoi tout rite réel de mort est empreint de tonalités variées, bariolées, mélange d'improvisation et de règles préétablies. À la différence de nos rites si proprement rangés, si dignement contenus, les rites des sociétés traditionnelles ne faisaient pas qu'accueillir cette violence intrinsèque, elles en faisaient une gerbe d'actes qu'ils savaient exprimer et canaliser par une mise en scène : il ne s'agit pas de fabrication du faux, mais de placer le groupe dans des conditions telles que cette violence puisse être agie, dite, sans qu'elle affole pour autant. Tout rite fait agir, parce que c'est l'action qu'il permet de ne pas mourir, soit, en face du vertige de la mort. Mais en même temps, tout rite fait silence, dans une solidarité secrète avec la mort et dans la prescience de notre destin.¹³²

Symbole important marquant la rupture, le cadavre signifie son détachement du monde des vivants. Il est le support indispensable aux rites de mort de toutes les cultures, quelque soit leur nature (associé à la vie humaine ou à l'univers) bien que la disposition du corps,

¹³² Luce Des Aulniers, «Rites d'aujourd'hui et de toujours», *Frontières*, vol. 10, n° 2, hiver 1998, p. 5.

variée d'une culture à l'autre, devient indicielle d'un rapport au monde. Selon Thomas, le processus du deuil sera favorisé par les travaux de la thanatopraxie en présentant le corps du défunt selon les conditions d'hygiène et d'esthétique adéquates et ceci, dans un but d'abord psychologique : «Il faut que le disparu-pour-toujours soit encore là-pour-un-temps, ce qui met un frein à la brutalité de la séparation. Il faut qu'il puisse être vu et touché par ceux qui lui sont chers, et ceci dans des conditions honorables pour lui.¹³³» Pour l'anthropologue, c'est en rassemblant la communauté devant le mort que celle-ci constate et reconnaît sa mort. Par contre, nous avertit-il, ce que permet la thanatopraxie n'est aucun cas un fétichisme du corps puisque sa préservation demeure temporaire.

Dans les sociétés occidentales, le corps tend peu à peu à se miniaturiser, sinon à disparaître : plus de la moitié de la population canadienne souhaiterait actuellement une incinération plutôt que l'exposition de leur corps¹³⁴. Le contact avec le défunt s'effectue à l'intérieur d'une période de plus en plus courte. En revanche, les rituels mortuaires étaient pourtant soulignés avec plus d'emphase avant le milieu du XX^e siècle. Par exemple, les proches du défunt lavaient eux-mêmes son corps et le mort était exposé pendant quelques jours dans la maison. En tant que rites de retenue, veiller et préparer le mort comme s'il était encore des nôtres absorberait la violence de la séparation obligée avec le défunt. Les visiteurs, venant jour et nuit «fêter» le mort étaient donc exposés au début de sa lente putréfaction. Selon Thomas, le besoin de se regrouper face à l'évènement qu'est la mort en est également un nécessaire alors qu'elle permet à la collectivité de se regrouper pour chasser la pollution émanant de la mort. Car le cadavre est sale, dégage une pollution qui ne doit pas affecter le vivant. Cette pollution se lit au propre, mais également au figuré, en ceci que le retour à l'indifférencié matériel que représente le cadavre signifie aussi une forme d'incertitude, de non clarté. Laver le mort devient en ce sens un acte de purification et de délimitation du trouble introduit. En faisant comme si le défunt était encore parmi les vivants (en le maquillant, le coiffant, l'habillant et lui parlant pour l'assurer de notre affection) les rites de retenue favorisent une adaptation à la brutalité de la mort en la déplaçant dans un

¹³³ Louis-Vincent Thomas 1978, *op. cit.*, p. 116.

¹³⁴ Voir à ce sujet Denis Samson (sous la direction de), *Étude préalable au projet d'exposition : «La mort»*, rapport d'étude, Québec, Musée de la civilisation, octobre 1993.

temps temporairement fixé. Les rites de séparation, quant à eux, admettent la disparition du cadavre en mettant en évidence le mode de l'immortalité¹³⁵.

Dans cette perspective, les cimetières s'inscrivent également dans ce créneau d'objets construits pour garantir une survivance. Comme le remarque l'historien Philippe Ariès, au fil du temps, la mort (les morts) s'est réservée un lieu bien à elle, un espace délimité, clairement établi comme lui étant dédié¹³⁶. Ponctué de petits monuments funéraires qui indiquent l'individualité de chaque défunt, le cimetière marque la disparition, il s'inscrit dans un lieu précis délimitant le territoire des vivants et celui des morts. Le cimetière s'apparente à un parc habité par les morts et destiné à recevoir la visite des vivants, qui ainsi, se rappellent non seulement les morts, mais le destin commun. Les rituels mortuaires, dont les formes ont toutefois changé au fil du temps, sont pourtant ancrés dans l'imaginaire occidental. Nous nous référons au mort comme à un corps allongé à l'horizontal, les yeux clos, telle la dernière image à laquelle nous avons habituellement accès de celui-ci. Le cimetière se présente ensuite comme un lieu lui assurant une continuité matérielle au-delà de la dématérialisation de son corps et nous garantissant, à nous vivants, son souvenir et sa conservation dans notre monde.

3.5 Le corps mort dans sa lente disparition et effritement du symbolisme des rituels mortuaires

À partir des années 1970, un retour d'intérêt pour l'objet «mort» se manifeste à travers les monographies, le cinéma et l'art. Nombreux écrits sur la mort, le cadavre, les rituels qui y sont associés, le mortifère et divers sujets connexes sont explorés par les philosophes, les sociologues ou les anthropologues européens tels Vladimir Jankélévitch, Philippe Ariès, Michel Vovelle, Jean Ziegler, Edgar Morin, Jean Baudrillard et Louis-Vincent Thomas, pour ne nommer que ceux-ci. Depuis, les expositions artistiques sur le cadavre, les Vanités et sur le corps mutilé, modifié ou mort abondent¹³⁷. Notons également la tenue d'un colloque à

¹³⁵ Référence : corpus de notes de cours remis par Luce Des Aulniers et portant sur les trois temps du rite de mort, comme rite de passage : séparation (funérailles), attente (deuil), réintégration (fin du deuil social) «Anthropologie de la mort» (COM 7624), professeure : Luce Des Aulniers, 5 octobre 2005.

¹³⁶ Philippe Ariès, *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1983, 276 p.

¹³⁷ Nous ne répertorions pas l'ensemble des expositions traitant de près ou de loin la mort au cours des dernières années. Notons seulement qu'un retour à l'art classique sera parfois présenté comme un

l'automne 2007, organisé par le Laboratoire méditerranéen de sociologie de l'Université de Provence, ayant pour sujet le corps et la mort dans les arts contemporains¹³⁸. L'actualité des débats sociaux portant sur les questions d'euthanasie, de peine de mort et de l'avortement attestent également la crainte et le manque de repères afin de «réglementer» la mort. Dans ce contexte, Martine Courtois remarque que : « [...] le tabou, indéniable en effet dans notre société contemporaine, va paradoxalement de pair avec une demande croissante de textes et de paroles à son propos.¹³⁹»

Parallèlement à ce retour en force de l'objet «mort», la religion qui, jusque-là avait fourni l'étiquette, les réponses aux interrogations sur le sens, et dirigé les rituels pour pallier l'angoisse de la mort, tend à s'affaiblir. Certains dénotent conséquemment une déperdition de sens. Si l'urgence d'établir des discours concernant la mort se faisait alors sentir, c'est que l'on ressent la nécessité de renflouer les symboles à partir desquels une communauté se regroupe devant l'insensé de celle-ci. La religion prenant moins d'importance, il s'avère dès lors que le recours à des croyances apaisantes et transcendantes à la perte individuelle s'affaiblit d'autant. Provoqué par l'exil des populations vers la ville, les services funéraires, axés sur une logique clientéliste et non pas forcément symbolique et encore moins transcendante, gagnent de plus en plus d'importance. Les logements, étant peu opportuns aux veillées traditionnelles, la cérémonie se réalise dès lors hors du lieu familial et s'écourte alors. La logique marchande s'instaure rapidement à travers les pré-arrangements et les options offertes aux deuilés. Le sociologue Sébastien St-Onge explique comment l'évolution tentaculaire des entreprises funéraires résulte progressivement à sa mise en place

prétexte à une réflexion sur la mort de même que plusieurs expositions récentes suggèrent leurs propres interprétations sur le sujet. En guise d'exemples : *Andrés Serrano : la morgue* [21 octobre 1994 au 8 janvier 1995], commissaire : Réal Lussier, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, Canada ; *Apocalypse : Beauty and Horror in Contemporary Art* [23 septembre au 15 décembre 2000], commissaire : Norman Rosenthal, Royal Academy of Art, Londres, Angleterre ; *Faking Death: Canadian Art Photography and Canadian Imagination* [6 janvier au 4 février 2006, Jack Shainman Gallery, New York, États-Unis ; *Six Feet Under: Autopsy of Our Relationship to the Dead* [2 novembre 2006 au 21 janvier 2007], commissaire : Bernhard Fibicher, Musée des beaux-arts de Berne, Berne, Suisse.

¹³⁸ Colloque international GDR OPuS - «La mort et le corps dans les arts aujourd'hui», Aix-en-Provence, 15-17 novembre 2007, LAMES – Unité mixte de recherche 6127 – CNRS – Université de Provence – Aix-en-Provence.

¹³⁹ Martine Courtois, *op. cit.*, 16.

dans nos sociétés contemporaines¹⁴⁰. Alors que l'Église partageait, dès leur arrivée, avec les entreprises funéraires, les rituels qui y étaient consacrés, celle-ci doit dorénavant lui déléguer son rôle, faute d'intérêt. C'est que l'entreprise funéraire permet non seulement de gagner du temps en évitant les déplacements d'un lieu à un autre, mais elle a su s'adapter à la demande des clients en offrant une cérémonie «à la carte», acceptant les croyances autres que catholiques. Du coup, le prêtre est relayé au second plan, soit sous la figure d'autorité du thanatologie-thanatopracteur. En un seul lieu, cachée, la mort chuchote sans qu'on l'entende dans la communauté. Le son des cloches de l'église et le corbillard se font plus discrets (lorsqu'ils demeurent) et l'aspect collectif diminue alors que les différentes étapes du rituel (procession, mise en terre, etc.) s'écourtent, si ce n'est disparaissent. La mort se fait dorénavant en privé, entre les membres proches du défunt. Le consensus collectif déclinerait pour laisser place aux croyances désormais fragmentées et individuelles. Du coup, ce qui pouvait contribuer implicitement à consolider le groupe tendrait à s'affaiblir.

Si la vue du cadavre devient aujourd'hui d'une durée plus courte, voire carrément obsolète, la peur de celui-ci s'immiscerait dans sa lente disparition, mais également dans le traitement d'aseptisation qu'on lui impose et qui est délégué à l'entreprise funéraire. Privé de vie, le corps du défunt nous semble du coup inutile, voire embarrassant. Puisqu'une société axée sur la rentabilité et sur l'accumulation conjugue mal avec ce qui ne se présente pas sous le vocable de l'instrumentalisation, l'«inutilité» d'un cadavre rend mal à l'aise. Il fait figure d'objet dont nous hésitons à nous débarrasser. C'est également en réponse à cet inconfort que nous substituons couramment la photographie ou le témoignage vidéo à la dépouille. Nous préférons son image tel qu'il était lorsque vivant. Comme s'il y était toujours...

Par contre, comme le souligne le sociologue Patrick Baudry, cette perte d'intérêt envers les rituels traditionnels ne s'explique que partiellement par l'affaiblissement des croyances et, de surcroît, des propositions eschatologiques la sous-tendant :

¹⁴⁰ Sébastien St-Onge, *L'industrie de la mort*, Québec, Éditions Nota bene, 2001, 177 p.

Ce n'est pas exactement le «vide» des religions traditionnelles que l'on vient ici combler, une place que l'on prend parce qu'elle ne serait plus occupée. C'est le rapport au vide que l'on déconstruit, celui-là que les religions, les philosophies ou encore que les cultures construisent. L'altérité ne se supporte plus institutionnellement.¹⁴¹

C'est que la ritualisation de la présence des morts, telle que nous la connaissons, nous apparaît comme une mise en scène désincarnée des valeurs qu'elle voudrait transmettre. En délaissant la religion catholique et son institution, nous préférons le luxe de choisir et d'amalgamer ce qui nous convient des différentes cultures et croyances :

Devant les vitrines du sens, chacun déambule, comme il le fait devant les vitrines des boutiques d'un centre commercial. Et, fort de sa rationalité, il cherche le meilleur rapport qualité/prix. Autrement dit, il s'attarde aux produits qui lui permettraient effectivement, pour un temps, de résoudre au mieux ses besoins et ses angoisses quant au sens de sa vie, tout en prenant garde à ses investissements.¹⁴²

Il serait tentant de comparer les rites traditionnels à ceux contemporains pour en souhaiter un retour, suggérant qu'ils étaient plus effectifs. Nous nous contenterons ici de suggérer que la ritualisation aurait toujours lieu, seulement à travers des codes différents. Nous pouvons avancer qu'à travers l'effritement des croyances, ce serait la notion de survie par delà la mort qui aura été fragilisée. Si cela est juste, cette proposition expliquerait à la fois l'urgence de vivre au temps présent, ressentie dans la société contemporaine, et la difficulté d'identification au symbolisme décelé dans les rituels funéraires. Cette faille dans la métaphysique de la survie bousculerait un besoin de changement, de renouveler les signes. La multiplication du nombre de groupes spirituels, le goût du jour pour les diverses cultures comme une quête de valeurs autres, la popularité du concept de la réincarnation et le mélange de provenance des croyances seraient en ce sens indiciaires de cette précarité créée par le doute. L'avant et l'après d'une vie deviendrait davantage dans l'ombre au profit d'un éclairage éclatant sur la vie, au temps présent. L'existence est fixée à partir du barème de la vie personnelle et des définitions individuelles, voire individualistes, de la qualité de la vie. Il en surgit alors une urgence d'enrichir la vie quotidienne jusqu'à en saturer les accomplissements. Fidèle à une logique marchande qui sous-tend l'idéologie contemporaine, l'identité se bâtit par un principe d'accumulation d'expériences professionnelles, de biens

¹⁴¹ Patrick Baudry, «La mise en scène de l'invisible», *Frontières*, vol. 10, n° 2, hiver 1998, p. 8.

¹⁴² Raymond Lemieux et Jean-Paul Montminy, *Le catholicisme québécois*, Québec, Les Éditions de l'IQRC, Les Presses de l'Université Laval, 2000, p. 103.

matériels; nous recherchons donc tout capital pouvant faire augmenter les balises de notre identité par une logique de l'«excès», selon les termes de Des Aulniers :

[...] *l'excès* non pas vécu comme une trouée ponctuelle dans le temps (comme c'est le cas dans la logique du rite), mais à l'excès comme mode de vie, halluciné par son refus de considérer la mort, toute mort et partant, par une conception à la fois *accumulatrice et limitée* de la vie, la délimitant à la durée de son existence terrestre.¹⁴³

En conséquence, la mort est confinée dans un coin bien discret où, comme le note St-Onge, :

[...] le moribond s'éteint à l'abri des regards dans un département isolé de l'hôpital et, d'autre part, la société dispose de lui sans trop faire de bruit. Ainsi, le social tourne le dos à la mort pendant que l'individu, lui, se désenchante et cherche désespérément du sens. En dehors des espaces où la société tente de la cloisonner, la mort se situe de l'autre côté du petit écran, là où l'on meurt en héros, sans souffrir ; bref, sans véritablement mourir. En définitive, la mort se cristallise dans une image fictive qui n'a plus aucune prise sur le réel.¹⁴⁴

Le cadavre réel, «authentique» pour reprendre l'argument fétiche de l'exposition *Le monde du corps*, disparaîtrait donc de notre réalité. Néanmoins, il semble qu'il ressurgisse en trombe sous d'autres formes, telle une réaction latente en réponse à sa marginalisation. D'une certaine façon, les nouvelles télévisées, le cinéma, les télé-séries et l'Internet, en d'autres termes, l'image pourrait nous faire vivre l'expérience de la mort ou encore mieux, la vivre à notre place. La voir sur un écran nous permettrait, par procuration, d'avoir l'impression de la connaître. Cette surenchère véhiculée à travers l'image mêle fiction et réalité et conduit potentiellement à une déréalisation de la mort. Cette dernière renforcerait l'idée qu'elle n'arrive toujours qu'aux autres. La mort, encore ici, provient dès lors de l'extérieur. Paradoxalement, le fait d'être régulièrement bombardé d'images de la mort nous en éloignerait-il? Serions-nous désensibilisés? C'est, en somme, une des questions que posera l'anthropologue Louis-Vincent Thomas : «Généraliser la mort, n'est-ce pas le moyen idéal de l'évacuer?»¹⁴⁵

¹⁴³ Luce Des Aulniers, «Chant d'une différenciation tronquée», *Trans. Revue de psychanalyse*, n° 8, hiver 1998, p. 172.

¹⁴⁴ Sébastien St-Onge, *op. cit.*, pp.125-126.

¹⁴⁵ Louis-Vincent Thomas 1991, *op. cit.*, p. 811.

3.6 Le statut actuel du corps mort comme opportunité de taille pour le projet de Gunther von Hagens

L'image peut nous faire voir le cadavre, bien qu'il soit souvent anonyme. Autrement, c'est-à-dire l'occasion de le voir en chair et en os et singularisé, est plutôt rare. Un lieu laissé vide, béant dont on ne sait plus quelle issue aura la force de le soutenir. Nous sommes conscients que cet espace était autrefois occupé, qu'il était justifié, mais aujourd'hui son empreinte ne laisse qu'un vague souvenir dont le morcellement met en évidence l'abandon des systèmes et des institutions qui lui offraient sens. C'est dans cet espace laissé en jachère que l'exposition *Le monde du corps* arrive en grande pompe, tel un conquérant hissant son drapeau sur le territoire déserté. «À voir! Que d'authentiques corps, que de vrais cadavres!», indique-t-elle. La mort démystifiée nous sera servie sur un plateau d'argent. La dépouille, rendue autrement, a dorénavant une fonction, utile, concrète et visible; elle donne la connaissance puisqu'elle contribue à la «démocratisation du savoir anatomique» en dévoilant le corps, et le corps mort. On nous fera croire que c'est la mort que l'on démystifie, dans «un tour de passe-passe sémantique qui réduit la mort à l'empiricité physique et qui la donne comme essentiellement synonyme de ce corps sans vie, alors qu'elle n'en est qu'un aspect, même irrécusable et fondateur¹⁴⁶».

L'authenticité des corps est dans cette logique glorifiée par les auteurs du catalogue d'exposition comme une valeur sûre prouvant l'honnêteté du projet. Authenticité, franchise et droit au savoir, autant de valeurs prisées par une société qui, affirmons-nous constamment, loge dans l'artifice, la tromperie des images et des médias. Pourtant, habituée à la fréquenter, cette même société se laisse prendre la main par l'enchantement que promet l'exposition. Il y a assurément un véritable succès à l'exposition : les données le démontrent. Pourtant, comme une publicité dans laquelle le protagoniste s'égosille, saccadé par des images qui ne font que cacher le produit qu'elles promeuvent, il semble normal de s'en méfier. Car il y a effectivement anguille sous roche.

¹⁴⁶ Luce Des Aulniers, «À quoi s'expose-t-on dans le refus du corps cadavre et devant «L'art» anatomique de G. von Hagens», conférence prononcée lors du colloque Aix-en-Provence, international GDR OPuS - «La mort et le corps dans les arts aujourd'hui», Aix-en-Provence, 15-17 novembre 2007, LAMES – Unité mixte de recherche 6127 – CNRS – Université de Provence, Aix-en-Provence, sous presse, Paris, L'Harmattan, 2009.

Ce qui frappe en premier lieu, ce sont les corps eux-mêmes, ceux pour lesquels le visiteur s'est déplacé. Bien que dans la préface du catalogue, Wilhelm Kriz affirme que celui-ci serait venu pour apprendre sur le corps humain, il laisse sous cape le fait que la condition préalable de cet apprentissage réside dans la mort des individus dont le corps est investi. En même temps, le caractère authentique renvoie implicitement au fait du cadavre, mais le terme est soigneusement évité. Nous avons vu comment l'angoisse de la mort s'inscrit dans un rapport réflexif complexe qui considère à la fois la nécessité de son avènement, la difficulté à la rationaliser lorsqu'elle advient dans une sphère plus ou moins privée de l'individu, et son caractère insaisissable. L'existence du tabou de la mort indique son aspect positif et surtout, réaliste dans la mesure de sa complexité. De plus, comme le souligne Luce Des Aulniers, l'exposition «ne précise pas du tabou de quelle mort il s'agit, non plus en quoi la mort serait «encore» taboue. Quant à donner à penser sur les fonctions positives de la limitation et de la retenue, de ce qui doit se tenir dans l'ombre et l'obscurité pour exister, l'idée n'est même pas effleurée¹⁴⁷». En ne se rivant que sur l'expérience positive, sensible et vérifiable, l'exposition dévoile un regard objectivant qui évacue l'angoisse liée à la part inconnue intrinsèque à la mort. Ainsi, elle ne transgresse pas son tabou. Ce qui devient sous le silence, c'est justement cette angoisse. Or, le mystère entourant la mort ne pourrait être résolu, selon Thomas, par la science :

Aucune démarche scientifique ne parvient à maîtriser ce Rien, ce Presque Rien qui se dérobe tant sur le plan des critères que de la définition. Au contraire, mieux on connaît le processus biologique de la mort et moins on s'avère capable de préciser *quand* et *comment* elle intervient.¹⁴⁸

Par ailleurs, si l'objectif pédagogique est maintes fois valorisé jusqu'en à devenir le leitmotiv de l'exposition, nous estimons toutefois que c'est le cadavre, interdit, devenu étranger à nos repères, qui attire la foule, mais par un euphémisme caché sous «l'authenticité». Or, une fois le corps plastiné, qu'indique-t-il du cadavre? Nettoyé, aseptisé et anonyme, ce qui était indiciel du corps mort depuis toujours se trouve largement évacué. En effet, mise à part sa forme humaine, où sont les signes de la mort sur ces cadavres-

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Louis-Vincent Thomas 1978, *op. cit.*, p. 7.

vivants? Les organes dénudés, la chair écorchée ne sont montrés qu'à l'œil : l'odeur est ici complètement évacuée.

Le caractère nauséabond, voire nauséux, fut-il imaginé, est court-circuité dans la conservation au sens propre, de ces cadavres, et le pan de promotion de l'exposition insiste d'emblée sur le sec, l'inodore, et même, l'inaltérable. [...] Le destin physique, jugulé, stabilisé, et de ce fait, figé dans une éternité apparemment sans faille, semble pour une première et irréductible fois non seulement inoffensif, mais littéralement source de fascination.¹⁴⁹

De plus, alors qu'il se voit habituellement allongé, le cadavre se tient ici verticalement et même plus, puisqu'il imite des attitudes humaines, ce qui le rapprocherait, par cette fixation irréversible, à un certain «fétichisme du corps» tel que l'entend Thomas. Dans la majorité des cas, les plastinés sont mêmes positionnés pour suggérer l'action sportive (yoga, bicyclette, ski, etc.). Le corps rendu désuet n'empêcherait pas d'être en action, proactif, en cela conforme aux valeurs dominantes des sociétés où l'exposition se rend. L'inertie disparaît pour céder place à une énergie clouée sur le vif. Les yeux fermés sont ouverts¹⁵⁰ suggérant d'un regard assumé que la vue d'une dépouille plastinée n'a rien de troublant. En somme, les signes décelables chez un mort glissent par ricochet vers leur renversement : ce qui ordinairement apparaît comme évident (odeur, horizontalité, yeux clos, rigidité, pourriture, sobriété de la tenue vestimentaire et minimalisme de la position, etc.) est évacué, alors que le corps, habituellement appelé à disparaître, se dresse solidement, prêt à combattre l'usure du temps. Ainsi déboussolés face à ce que nous croyions savoir du cadavre, la confusion gagne du terrain, la nouvelle définition du corps mort attire : tout ce qui en était désagréable est éliminé. Devant ces morts, il suffit de suivre les informations données par l'exposition et de s'exclamer.

De ce fait, non seulement l'apprentissage sur la mort est obsolète, mais ce que nous choisissons de montrer ne revêt que du «positif». Le texte d'Ulrich Fisher, que l'on lit après celui d'Axel W. Bauer, lequel veut démentir les reproches du premier, se présente comme le seul à questionner l'impact de cette exposition sur notre relation aux morts. En effet, celui-ci

¹⁴⁹Luce Des Aulniers 2007, *op. cit.*

¹⁵⁰Ces yeux ne seraient pas authentiques, mais nous pouvons imaginer qu'ils ont tout de même été ajoutés pour humaniser le corps plastiné. En effet, ces corps sans ces organes provoqueraient sans doute une tout autre réaction ...

révèle la possibilité d'un réflexe de fuite devant la réalité de la mort en affirmant que la confrontation au cadavre (non plastiné et à l'intérieur de circonstances précises, en l'occurrence, en raison de la perte d'un proche) exhibe des aspects déplaisants tout de même nécessaires : la réalité n'est pas que propre, belle et lisse telle que le laisserait entrevoir *Le monde du corps*. Notons qu'il insiste sur ces caractéristiques désagréables, alors que pratiquement, la dépouille d'un être aimé ne se réduit pas qu'à cela. Au contraire, sa «présentification» (néologisme de Thomas) contribue, comme nous l'avons expliqué plus haut, à l'apaisement des survivants. De plus, l'auteur est clairement désigné comme appartenant à l'Église, dont les membres figurent en premier lieu dans le groupe des visiteurs déplorant l'exposition. Face à la nouveauté que vante le projet, la rejeter indiquerait potentiellement une position conservatrice.

Les modèles des corps plastinés prenant place dans l'exposition veulent nous rassurer : en légant notre corps à la plastination, nous réussirons à laisser notre trace qui est donné ici comme volonté de contrecarrer la dissolution de notre corps. Fixés pour l'éternité grâce à la nouvelle technique révolutionnaire, les corps plastinés jouissent également d'une homogénéité physique qui détourne l'unicité, la violence, l'inégalité des causes et des circonstances de la mort. En majorité, bien que la peau ne les recouvre que partiellement, ils paraissent jeunes, sportifs et beaux, nous suggérant du coup que devant la mort, nous serons, en tant que corps plastinés, tous égaux. Aucune trace de décrépitude à l'horizon. Sous l'enseigne de l'a-mortalité, un nouveau modèle de la «belle mort» voit le jour.

Autre trait marquant de l'exposition : la séparation du monde des vivants de celui des morts n'est plus. Fait d'autant plus étrange que nous ne saurions nommer ces corps comme étant morts. Empruntant à la fois à la vie par les gestes que ces corps imitent et à la mort par la provenance de leur matériau, le résultat est étonnant : devant eux, nous nous surprenons à penser que les morts vus à travers l'écran télévisuel ou de l'Internet ont l'air «plus vrais». Du coup, l'argument selon lequel la naturalité des corps fascine par son réalisme fléchit quelque peu, expliquant peut-être en partie ce pourquoi rares sont les visiteurs qui auront recueilli de nouvelles informations sur le corps, et surtout, peuvent s'en souvenir, ce qui demeure la marque de tout apprentissage.

L'identification au corpus n'irait donc pas de soi puisqu'ils semblent irréalistes. Parce qu'elles effacent tous repères à la mort, ces présentations favoriseraient l'idée que la mort provienne de l'extérieur. Si cette nouvelle forme d'image que mettrait à jour le procédé de plastination se conçoit mal dans sa lutte au tabou de la mort, comment la définir? L'argument maintes fois cité selon lequel elle suivrait la tradition de l'art anatomique est-il quant à lui envisageable ?

CHAPITRE IV

LA MORT COMME ÉPERON DE L'IMAGE : UNE LONGUE HISTOIRE DES REPRÉSENTATIONS DU CORPS

La naissance de l'image a partie liée avec la mort. Mais si l'image archaïque jaillit des tombeaux, c'est en refus du néant et pour prolonger la vie. La plastique est une terreur domestiquée.⁴

Ce présent chapitre parcourant les représentations du corps mort s'impose à plus d'un titre. En premier lieu, si l'on se fie aux intentions de l'exposition *Le Monde du corps*, il y aurait non seulement recours à des analogies avec des œuvres instituées, mais bien prétention artistique, bien qu'elle soit hésitante ou mitigée, comme nous l'avons constaté dans la première partie de ce mémoire. Plus encore, les corps plastinés se présenteraient comme représentations plutôt phénoménales et indirectes de la mort. Avant d'en juger le caractère potentiellement artistique, il nous faut puiser dans le faisceau fort dense des liens entre l'art et la mort, ceci afin de mieux positionner cette production.

Nous nous axerons à cet égard sur le rapport fondamental entre le représentable et la réalité de la mort, pour ensuite nous diriger vers les thèmes et les motifs qui ont jalonné l'histoire des représentations de la mort. Néanmoins, comme ces dernières couvrent un champ beaucoup trop vaste pour le cadre de notre étude, nous nous bornerons à des pistes fournies par l'exposition, à savoir l'art à dominante occidentale, les représentations qu'il offre du corps mort, singulièrement à travers l'art anatomique puisque c'est entre autres à l'intérieur de sa trajectoire que l'exposition revendique sa légitimité. Nous intéresserons bien

⁴ Régis Debray, *op. cit.*, p. 16.

sûr aux thèmes actuels, ceci afin de mettre en contexte cette exposition dans les sensibilités contemporaines, analysées sous l'angle de l'expression artistique.

4.1 L'invention : devant le non-sens, voire le néant, produire du sens par la matérialisation de l'immatériel

L'expression artistique autour de la mort se tient dans la première exigence faite à l'*Homo Sapiens* dès qu'il prit conscience de la réalité de la mort : il lui a fallu faire en sorte que le non-sens de cette perte de l'autre ne soit pas absolu. Car nous savons comment l'absence empirique à l'égard de la mort avoue et dévoile la difficulté à la penser. D'une impossibilité de saisir le noyau de l'objet «mort», d'en comprendre les mécanismes, nous nous résignons à réfléchir autour de la mort, sur la mort, dans ses lieux périphériques, mais jamais en son centre. La mort signifiant le non-être, la pensée qui veut la réfléchir glisse perpétuellement autour de celle-ci.

La mort est précisément ce rien, cette négation homicide. [...] La pensée de la mort est, non point au sens gnoséologique, mais à la lettre, l'a priori de la pensée : c'est-à-dire que la pensée est, par la mort, toujours devancée; à quelque moment que nous entreprenions de le penser, l'a priori mortel est déjà là, opaque, impénétrable et enveloppant; la pensée a beau reprendre son élan pour tenter de faire de la mort un objet, elle ne parvient pas à l'enserrer [...] ¹⁵²

Elle incarne en ce sens le rien. Un rien puissant et dévastateur. Un rien implacable. En somme, en tentant de lui faire face, c'est nous qui la chargeons de sens. Puisque tout ce qui pourrait la déterminer se manifeste que subsidiairement, l'objet «mort» révèle sa surface impénétrable telle une forme d'un gris argenté, presque miroitant, d'où quiconque s'en approche n'aura accès qu'à sa propre réflexion, au double sens du mot. Celui qui la raisonne spéculé donc à partir d'un imaginaire issu d'indices factuels et de traces laissées sur son passage, lesquelles obligent néanmoins, vu leur présence, à une réflexion à son égard. Subséquemment, la propension proprement humaine à inventer serait née de cette contemplation du cadavre, preuve tangible de l'anéantissement physique de l'être. L'invention se voit du coup et avant tout perçue comme une riposte symbolique. Nous avons exposé en quoi les gestes et procédures indiqués par les rituels funéraires amortiraient et

¹⁵² Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, pp. 40-41.

donneraient provisoirement la marche à suivre afin d'affronter la dissolution humaine représentée par le cadavre. Ils mettent surtout en évidence la nécessité d'agir et peut-être plus, comme le souligne l'anthropologue Jean-Didier Urbain, le besoin de créer afin de concrétiser en des gestes, paroles et objets non seulement l'instabilité engendrée par la mort, mais aussi son caractère imparable et irréversible :

Il s'agit en quelque sorte de circonvenir à la mort, de la séduire, d'obtenir d'elle qu'elle se dépouille de son absurdité primitive et brutale. Et c'est pour ce faire que l'homme a créé des récits et inventé des gestes, produit des discours et institué des pratiques, élaboré des paroles justificantes et développé des techniques rassurantes [...]. La finalité de cette entreprise, ce n'est pas d'abolir la mort, de la nier ou la cacher, mais de la transfigurer, de la traduire, de lui donner un *sens* [...].¹⁵³

Comme pour déjouer son immatérialité, il nous faut agir en son contraire en la matérialisant dans toutes choses pouvant s'offrir comme ancrages à son caractère obstinément fuyant.

Dans cette perspective, « parler de la mort est une *invention* : c'est inventer de l'être contre du néant¹⁵⁴ ». Par les modes d'immortalité mises en scène par le biais des rites funéraires et les comportements tenus devant la mort, le recours au symbolisme témoigne précisément d'une aspiration à parler de la mort, à modeler et à signifier les subtilités émotives déclenchées par son avènement pour parvenir à organiser et à circonvenir ses dangers potentiels. Pour un moment, nous faisons comme si le néant, attrapé au filet, devenait tangible. L'image s'offre alors comme complément et comme support à ces rites et croyances inventées, un peu comme si, une fois unis, ils possèderaient le pouvoir de modérer les perturbations amenées par la mort.

Au fil du temps, la perception vis-à-vis cette image a bien sûr évolué. D'abord conçue comme incarnation littérale des convictions courantes, elle fait plus qu'appuyer une pensée, elle lui donne forme. Dans ce contexte, elle a peu à peu servi à l'éducation (des illettrés entre autres) pour s'émanciper lentement de son rôle d'objet de culte et ainsi pénétrer le monde de l'art. Elle accède du coup à une nouvelle autonomie, comme le laisse entendre le médiologue Régis Debray, celui-ci traçant l'origine de l'image :

¹⁵³ Jean-Didier Urbain, *op. cit.*, pp. 48-49.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 59.

Une humanité surpuissante n'aurait peut-être plus vraiment besoin d'artistes. À - 30 000, dans le grand dénuement paléolithique, l'image jaillit au point de rencontre d'une panique et d'un début de technique. Tant que la panique est plus forte que le moyen technique, nous avons la magie, et sa projection visible, l'idole. Quand la panoplie technique peu à peu prend le pas sur la panique, et que la capacité humaine à alléger le malheur, à modeler les matériaux du monde, à en maîtriser les procédés de figuration peut enfin contrebalancer la détresse animale devant le cosmos, nous passons de l'idole religieuse à l'image d'art, ce juste milieu de la finitude humaine. Nous goûtons ici un moment d'équilibre entre l'impuissance et la performance, un col au sommet, point de passage d'une nature terrifiante à une nature maîtrisée.¹⁵⁵

Si, effectivement, le savoir-faire acquis permet à l'image de se détacher de sa contiguïté avec la «panique» (sans pour autant s'en débarrasser) ou ce que nous avons dénommé l'«angoisse» au chapitre précédent, elle se particularise à travers ses codes que l'on questionne et que l'on reformule jusqu'à en rechercher l'efficacité suprême. Ses formes de présentation et de représentation auront défini en partie notre perception du monde, mais surtout, par la confrontation qu'elle suscite via leurs signifiés, elles ont su inculquer une façon de les décoder, une manière de porter le regard sur elles. Ainsi, si ses stratégies formelles se transforment de même que ce qu'elle transmet, l'image sera lue différemment selon son degré de contemporanéité avec celui qui la regarde. Il faudra prendre en considération ce développement de la technique telle qu'elle se définit actuellement pour situer la production de Gunther von Hagens. Pour l'instant, gardons cette piste en tête. Nous y reviendrons sous peu.

4.2 L'image comme survivance

Sa relation à la mort, l'image l'entretient donc depuis fort longtemps. Cette indissociabilité est clairement établie si nous nous fions aux racines étymologiques du mot «image», lesquelles selon Régis Debray, proviennent du mot latin *Imago*. Les *imagos* désignent les masques en cire moulés directement sur le visage des morts; les *imagines*, datant de la Rome antique, étaient portés sur le visage des proches du défunt dans une cérémonie mortuaire¹⁵⁶. Ces portraits assuraient au mort le prolongement de son existence auprès des ancêtres. De ce fait, non seulement l'affiliation avec la mort y est-elle confirmée, la notion de survivance s'y trouve également intrinsèquement jointe. Faire image, à la

¹⁵⁵ Régis Debray, *op. cit.*, p. 34

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 19.

condition qu'elle nous résiste ou qu'elle soit documentée, c'est laisser sa trace. Témoin indéniable d'une présence qui l'a fait naître, elle permet également de condenser divers concepts et idées qui ne trouvent pas leur équivalence en la parole, mais plus encore, alors que la parole énoncée verbalement s'éteint aussitôt l'acte formulé, l'œuvre dure et résiste. Faire image, c'est aussi témoigner de sa disparition éventuelle : le caractère anthropologique et eschatologique y devient sous-jacent. Sous cet angle, l'œuvre (ou la trace construite), qu'elle soit plus ou moins politique, esthétique, poétique, figurative ou abstraite, devient signifiante d'un acte posé. Dès lors, l'individu atteste de son existence et, pourrions-nous croire, de la conscience (du moins implicite, non nécessairement proférée) qu'il disparaîtra. S'il ne peut empêcher la décomposition et de là, la disparition de son corps, il s'assure d'un document témoin de sa présence : «Comme un nourrisson rassemble pour la première fois ses membres en se regardant dans la glace, nous opposons à la décomposition de la mort la *recomposition par l'image*.¹⁵⁷»

L'image illustre d'abord l'acte de son créateur, mais s'en détache partiellement, au fil du temps, pour devenir marquage dans le temps ou du moins, pour être interprétée avec un autre regard. De façon métaphorique, elle possède le pouvoir de fixer et de stabiliser ce que la mort et le temps anéantissent. Autant de formes, de couleurs et de scènes représentées et pourtant son objet n'a cessé de résister. L'œuvre survit. Dans cette perspective, l'humain construit ces objets qui détiennent une aptitude qui lui est hors de prise, soit une longévité dépassant la sienne. De ceux-ci, les œuvres d'art lui assurent donc une pérennité, soit non seulement la reconnaissance de son apport lors de son existence, mais également après sa propre mort :

Ainsi leur durabilité est-elle d'ordre plus élevé que celle dont tous les objets ont besoin afin d'exister ; elle peut atteindre à la permanence à travers les siècles. Dans cette permanence, la stabilité même de l'artifice humain qui, habité et utilisé par des mortels, ne saurait être absolu, acquiert une représentation propre. Nulle part la durabilité pure du monde des objets n'apparaît avec autant de clarté, nulle part, par conséquent, ce monde d'objets ne se révèle de façon aussi spectaculaire comme la patrie non mortelle d'êtres mortels.¹⁵⁸

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 27.

¹⁵⁸ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, p. 223.

4.3 Le thème de la mort à travers l'histoire de l'art : quelques indices du rapport au corps

Si l'image se trouve imbriquée avec l'idée même de la mort, certaines productions de l'histoire de l'art traitent spécifiquement d'elle. Dans quelques cas, elles l'abordent par des références ou des traitements plutôt abstraits, alors qu'ailleurs, elles font clairement état des croyances relatives à celle-ci ou encore, à la répulsion, voire à l'horreur qu'elle provoque. Nous tenterons ici d'en rendre compte en mentionnant les principaux angles sous lesquels elles prennent place. Ces classements présentent bien évidemment des lacunes alors qu'ils omettent quelques types d'images, mais prétendent, dans un aspect général, à mettre en évidence les corpus les plus évidents concernant la mort.

Dans un texte publié dans le cadre d'un colloque organisé suite à l'ouverture de l'exposition d'Andrés Serrano au Musée d'art contemporain¹⁵⁹, l'historienne de l'art Susan Douglas divise les corpus d'œuvres traitant de la mort en deux catégories, soit les «images symboliques» usant des symboles, de la personnification de la mort et des allégories, et les «images réalistes», lesquelles montrent explicitement le cadavre :

"It is possible to divide the western tradition of imagery dealing with death into two broad classifications, which I term the 'symbolic' and the 'realistic' [...] On the other side of this trajectory through symbol, personification and allegory, which might be characterized, always provisionally, in terms of a dichotomy between symbol and sign (symbols being, in strict representational terms, those which resemble, signs those which, to the contrary, represent) is the actualizing of death via the physical body as carcass or cavader."¹⁶⁰

Nous nous baserons sur ces catégories établies par Douglas pour les prochaines sections, lesquelles suivent une ligne chronologique dans leur présentation de divers types d'images, tout en alimentant notre réflexion de références additionnelles.

¹⁵⁹ Susan Douglas, «Perspectives in Camera : Andres Serrano» in Musée d'art contemporain de Montréal, *L'image de la mort aux limites de la fiction : l'exposition du cadavre*, Actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal le 13 novembre 1994, Montréal, 1995, pp. 37-47.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 39.

4.3.1 Le christianisme illustré par les représentations symboliques du corps

De ces images symboliques, prennent place les œuvres issues de la tradition judéo-chrétienne. La religion chrétienne, largement répandue sur les territoires occidentaux, fournira effectivement ses interprétations face au néant. Tout un système politique édifié sur les piliers de sa morale permettra d'atténuer ou à l'opposé, d'accroître la peur de l'individu face à la mort. Edgar Morin voyait en le christianisme une religion qui a exprimé « [...] avec le plus de violence, le plus de simplicité, le plus d'universalité l'appel de l'immortalité individuelle [...] »¹⁶¹. En indiquant ses lois, elle dirige le croyant en lui ouvrant la possibilité d'un monde meilleur s'il se fait bon fidèle, celui de l'après-mort (le paradis) ou s'il n'en est pas, le pire cauchemar, c'est-à-dire l'enfer. L'iconographie religieuse représentera aussi le passage d'une temporalité à une autre, voire du monde terrestre à l'au-delà. Douglas sous-divise ces images symboliques en trois parties. La première inclut les expériences de la Bible dans leur expression narrative et dont les représentations expriment souvent le triomphe du Bien sur le Mal. L'auteure donne ici pour exemple l'œuvre d'Artemisia Gentileschi *Judith tranchant la tête d'Holopherne* (ill. n° 4.1). Dans un second temps seraient regroupés les portraits de la vie et de la mort des saints. Les illustrations de Saint Sébastien (ill. n° 4.2), entre autres, s'insèrent dans ce classement, donnant sens à la notion de sacrifice. En dernier lieu, Douglas distingue les images dévotionnelles faisant référence à la vie du Christ et de la Vierge et qui proviendraient à la fois des écrits bibliques et de l'imaginaire culturel (ill. n° 4.3, 4.4, 4.5). C'est ici que les scènes du Jugement dernier, de la Crucifixion, de la Déposition de la croix, de la Lamentation et de l'Enterrement du Christ prendraient place.

Le regard porté sur de telles images était certainement empreint des valeurs de l'époque, se rapportant selon l'historien français Michel Vovelle, à l'importance de la préparation rapprochée de la mort et de la figure christique héroïque¹⁶². C'est dans cette mesure que la mise en scène pour le moins dramatique de ces œuvres pointe surtout les circonstances qui ont conduit (ou qui conduiront) à la mort. Elles mettent en évidence le récit des thèmes illustrés pour inciter à la ferveur religieuse. Les enjeux de la morale chrétienne sont décrits

¹⁶¹ Edgar Morin, *op. cit.*, p. 226.

¹⁶² Michel Vovelle, *La mort et l'Occident : de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983, 793 p.

par l'indication de leur origine, soit par le récit biblique qui les expose. Le corps représenté avant, pendant ou après la mort devient en ce sens métaphorique de l'histoire concernée. Il n'existe pas pour lui-même, mais comme médiation vers sa propre transcendance.

4.3.2 Le glissement vers les représentations réalistes : constat de la fragilité du corps

Jusqu'au XIV^e siècle, la mort est rarement illustrée comme menaçante. Les défunts sont majoritairement représentés comme étant vivants, dans des poses souvent hiératiques.

La «vraie vie» est dans l'image fictive, non dans le corps réel. Les masques mortuaires de la Rome ancienne ont les yeux bien ouverts et les joues pleines. Et tout horizontaux qu'ils soient, les gisants gothiques n'ont rien de cadavérique. Ils ont des postures de ressuscités, corps glorieux du Jugement dernier en vivante oration. Comme si la pierre sculptée aspirait en elle le souffle des disparus. Il y a bien un transfert d'âme entre le représenté et sa représentation. Celle-ci n'est pas une simple métaphore de pierre du disparu, mais une métonymie réelle, un prolongement sublimé mais encore physique de sa chair. L'image, c'est le vivant de bonne qualité, vitaminé, inoxydable. Enfin fiable.¹⁶³

En effet, sur les monuments funéraires, la figure du gisant (ill. n° 4.6) souvent sculptée, semble dormir ou se reposer, son visage exprime le calme, les mains souvent en position de prière. Ce personnage n'indique rien d'alarmant.

Avec la figure du *transi*, apparue au XVI^e siècle, les représentations deviennent, en référence au corps mort, plus réalistes; on réfère davantage à la décomposition du corps. Nous pouvons y déceler l'inquiétude accompagnant l'incertitude sur le sort des esprits tant et aussi longtemps que, pour les sociétés traditionnelles, le corps dégarni de ses chairs ne trouve pas le statut, d'une certaine manière, réconfortant, du squelette dans la mesure où ce dernier atteste la fin des tribulations du mort et son accession au statut d'ancêtre. Placé sur le monument funéraire, le *transi* représente le corps du défunt en train de dépérir. C'est également dans ce contexte du Quattrocento qu'apparaît une nouvelle catégorie : l'art macabre qui se rapporte à la perception et de là, aux constats de la fragilité physique.

De 1337 à 1453, la guerre de Cent Ans, entrecoupée de l'apparition de la peste noire qui fit plus de vingt-cinq millions de victimes en Europe, affecte indéniablement la perception de

¹⁶³ Regis Debray, *op. cit.*, p. 22.

la mort. L'art macabre et quelques années plus tard, la danse macabre (ill. n° 4.7), apparaît à cette époque et met en évidence la mort comme finitude inévitable de toute personne, de quelque statut social soit-elle. Cette nouvelle perception de la mort en est une qui met de l'avant son intransigeance en ce qu'elle montre la pourriture, les vers contribuant à la disparition lente du corps sans aucune médiation qui puisse adoucir l'horreur qui en découle. Le destin est montré avec crudité. Le *Triomphe de la mort* de Bruegel (ill. n° 4.8) s'inscrit également dans cette sous-catégorie des images réalistes, ici issue des métaphores guerrières, mais traversées d'un imaginaire trouble quant au rôle des morts et éventuellement, de la culpabilité des vivants à leur endroit. Ces derniers prêtent cette agressivité aux morts par projections de leur propre insécurité ou colère à leur endroit, pour divers motifs. Le cadavre stabilisé rassure et du coup, fait esquisser non seulement les sources de l'angoisse latente, mais le fait de l'angoisse, «comme si» (c'est la clé du déni) ni l'une ni l'autre n'existaient. Ici, la dureté est présente dans les moindres espaces du tableau. Les squelettes envahissent les vivants; la mort est dans l'espace du vivant. Tout laisse croire que leur armée gagnera le combat : exécutions, batailles et suicides potentiels y sont illustrés. Les incendies et les crimes laissent deviner un lieu de guerre difficile, mais que les squelettes semblent gagner, allégorie de la finitude inéluctable de l'être humain. Personne n'y échappe, pas même les animaux dont les carcasses ponctuent le paysage. À cet égard, se trouve la symbolique synthétique de l'art macabre, la démocratisation du destin, commun à tous. Nous pouvons y lire une vision critique du caractère mortifère de l'ambiance de l'époque.

4.3.3 Les Vanités : représentations symboliques en écho à l'individualisme naissant

Bien que Douglas n'y réfère pas, nous nous permettons ici de traiter du genre des Vanités comme représentations symboliques. Ce type d'images dérive du *memento mori*, lequel est apparu avant l'art chrétien. Tout comme les Vanités, ces derniers expriment la fugacité, l'aspect éphémère de la vie sur terre, rappelant du coup le destin incontournable de l'être humain : «Souviens-toi que tu vas mourir», nous indiquent-ils. Les Vanités prennent un essor considérable au XVII^e siècle entre autres, dans les Flandres, l'Espagne et la France où la Contre Réforme relance la dévotion à la religion. La Vanité «fut commune au catholicisme qui, au sud, privilégiant la figure, pensait agir sur les esprits par la puissance de

l'identification, et à la Réforme, au nord, qui, méfiante à l'égard de la chair et rejetant le culte des saints, préféra l'objet et la contemplation à laquelle il convie.¹⁶⁴».

L'assemblage des objets représentés à l'intérieur de ces compositions rend compte d'un rapport au temps nouveau : « [...] dont se nourrissait l'individualisme naissant. Car la représentation de cette première forme d'alter-monde (le paradis ou l'enfer...de toutes manières "externes" à l'existence terrestre) pivotait en s'orientant davantage vers l'intériorisation du souci destinal»¹⁶⁵. Si les Vanités sont toujours issues de l'éthique ordonnée par les croyances catholiques, elles font ici office d'une mise en garde, évoquant du coup la responsabilité de ses pratiquants. Le corps mort laisse place au crâne blanc et propre, effaçant le processus de putréfaction auquel il a été soumis, permettant alors d'adoucir l'horreur que peut provoquer le cadavre entier. La composition dotée de teintes et d'un éclairage sobres favorisent plutôt la réflexion sur la destinée de l'homme que celui-ci pourra en partie prendre en charge; par le rappel de son destin, il pourra à tout le moins décider du tracé qu'il effectuera vers la mort. C'est ainsi que son regard sera attiré par les attributs qui occupent sa vie quotidienne. Par exemple, les livres et les instruments de science évoquent la force, mais davantage la relativité de la connaissance. Les objets tels les bijoux, l'argent et les objets de collection pointent la précarité des richesses et des biens matériels. *La Vanité* ou *Allégorie de la vie humaine* de Philippe de Champaigne (ill. n° 4.9) faisant voir une fleur sur le point de faner, le squelette d'un crâne ainsi qu'un sablier, symbolisent la brièveté de la vie tout comme le désigneraient aussi la montre, les bougies et la lampe à l'huile. Afin de faire allusion à la fragilité de la vie, la bulle de savon et le verre de cristal seront employés. Genre contemporain à l'art anatomique, la Vanité renvoie à la contemplation du réel. Le lien établi avec son regardeur en est un plus direct que celui décelé dans les récits bibliques alors qu'il met en évidence la faculté donnée à l'individu de contrôler la manière de se conduire face à son destin. La Vanité aura en commun avec l'étude et la représentation des corps la recherche d'une transposition fidèle du réel :

¹⁶⁴ Jean-Louis Baudry, «Miroirs d'illusions, illusoires miroirs», *Art Press*, n°152, vol. 11, 1990, p. 78.

¹⁶⁵ Luce Des Aulniers, «Voir. De la représentation au morbide en passant par l'émotion à tout crin», chap. in *La fascination, un nouveau désir d'éternité*, Québec, Presses de l'Université du Québec, publication en 2009 p. 131.

Le concept de vanité, comme motif, sujet, avant d'être genre, travaillait la peinture d'intérieur. À travers la représentation, c'était la question de la relation de l'art à la vérité qui se trouvait posée et d'une manière singulièrement complexe. S'il fallait à la peinture des Vanités, pour atteindre ses fins, parvenir à une reproduction exacte du réel, c'est à l'observation scrupuleuse du réel qu'elle devait d'abord s'attacher, - et ce n'est pas un hasard si le genre est contemporain de l'essor de la science moderne.¹⁶⁶

Néanmoins, à l'instar des représentations symboliques et, jusqu'à un certain point, le corps n'est pas représenté pour lui-même. Il agit en tant que vecteur qui, de la pastorale de la préparation religieuse de la mort, de la méditation existentielle sur le destin, du rappel social par delà les différences de statut et de sa survenue, inflige son implacable égalitarisme.

4.3.4 La tradition de l'art anatomique

L'art anatomique s'insérerait dans ce que Douglas nomme «les images réalistes», en raison de la monstration directe du cadavre. L'instauration de la pratique anatomique ne sera clairement établie qu'à partir du XIV^e siècle. Comme si l'idée que la dépouille portait encore en elle les traces de l'individu mort jusqu'à ce le dépérissement de la chair en efface toute origine, la dissection au sens propre ne se déploiera pas soudainement. Comme le souligne l'épistémologue Rafael Mandressi, l'ouverture du cadavre servira entre le XII^e et le XIII^e siècle d'abord à des fins de rituel, pour des raisons judiciaires, expérimentales ou pédagogiques. Elle donnera lieu à une curiosité certaine pour le corps et sa dissection dont l'«avènement [signale] une invention, comme l'aboutissement d'un processus de transformations qui débouche, notamment, sur l'instauration d'un regard.¹⁶⁷» Ce nouveau regard, essentiel pour notre étude, c'est celui porté sur le corps comme objet de connaissance.

Au XIV^e siècle, les premières représentations de corps disséqués apparaissent dans l'art occidental. La visée étant d'abord de reproduire fidèlement l'intérieur du corps, l'admiration pour son incroyable complexité suivra puis, par ricochet, la conscience de sa fragilité. En effet, les illustrations anatomiques présentent néanmoins, à ce stade, de fréquentes erreurs. La connaissance anatomique en ce temps s'avère encore lacunaire et influencée de fausses

¹⁶⁶ Jean-Louis Baudry, *loc. cit.*, p. 79.

¹⁶⁷ Rafael Mandressi, *Le regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 55.

croyances quant à la topographie du corps. Ainsi, rappelons que dans son premier texte figurant dans le catalogue d'exposition *Le monde du corps*, Gunther von Hagens souligne ces égarements résultant des observations réalisées sur des animaux plutôt que sur des corps humains. André Vésale, sur lequel nous reviendrons, reprochera effectivement au médecin et physiologiste grec Claude Galien (131-201 ap. J.-C.) ses erreurs (qui seront néanmoins reconnus par Galien après observation sur modèle humain réel). L'importance de voir «de ses propres yeux» et de toucher sera par la suite une leçon chère à la discipline anatomique. Un autre facteur conduisant aux erreurs retrouvées dans les représentations du corps exploré s'explique par l'intervention de la dissection elle-même alors qu'elle nécessite le déplacement des organes. Les illustrations souffriront également des limites quant à la capacité à reproduire l'illusion de l'espace. Selon l'historienne de l'art Nadeije Laneyrie-Dagen, l'art anatomique se révèle d'une qualité supérieure avec les travaux de Léonard de Vinci puis d'André Vésale alors que la compétence médicale et artistique s'y conjugue.

Léonard de Vinci aura réalisé plusieurs planches anatomiques où le souci de précision est évident de par le détail de la transposition illustrée du cadavre et par les annotations écrites qui les accompagnent. Bien que quelques erreurs de données médicales y soient présentes, ce seraient les premières illustrations réalistes de l'anatomie ; la forme des organes et la position qu'elles tiennent dans le corps font preuve d'une justesse plus adéquate que les tentatives antérieures. Laneyrie-Dagen remarque que le fait qu'il s'agisse des organes ou des fragments de corps plutôt que des corps entiers a pour effet d'évacuer l'émotion liée au cadavre débité alors qu'il est «soigneusement privé de toute attitude dramatique, comme il est dépourvu d'accessoire symbolique ou de paysage d'accompagnement.¹⁶⁸» Les entrailles sont proprement illustrées, sans blessure. Les bustes et les fragments paraissent beaux et jeunes. Par exemple, le *Tronc de femme* (ill. n° 4.10) montre un corps anonyme sans aucun signe de putréfaction ou d'indices relatifs aux circonstances du décès et encore moins, biographiques. Le corps est plutôt montré dans la régularité de sa forme. À propos de l'artiste, Laneyrie-Dagen ajoute :

¹⁶⁸ Nadeije Laneyrie-Dagen et Jacques Diebold, *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIXème siècle*, Paris, Flammarion, 1997, p. 196.

Ce qui retient son attention dans le corps humain ne lui sert à rien pour ses tableaux et, réciproquement, il exclut toute mise en scène artistique de ses études anatomiques. Cette distinction des genres est la condition qui rend possible la création d'illustrations exactes et sobres, et ce mérite permet au dessin de s'imposer, à côté de la description verbale, comme le véhicule indispensable de l'observation scientifique.¹⁶⁹

Ainsi, nous pourrions croire que par delà l'humanisme profond et tant de fois attesté de Léonard de Vinci, s'exerce là le début d'une «objectivation» du corps, rendu comme une manifestation anatomique dénuée de toute subjectivité.

Or, on observera chez le médecin et professeur flamand André Vésale une toute autre approche de la planche anatomique. Gravées sur cuivre par l'artiste Stefan Van Calcar¹⁷⁰, les corps représentés dans *De humani corporis fabrica, Libri septem*¹⁷¹ sont majoritairement entiers et adoptent des attitudes d'êtres vivants, souvent placés dans un paysage extérieur (ill. n° 4.11). Ce livre est divisé en sept chapitres, chacun se concentrant sur une partie du corps : os et cartilages, ligaments et muscles, veines et artères etc. Avec minutie, ce document explicite le corps anatomique sous tous les angles ; chaque stade de dissection et la description des gestes répondant à cette opération sont présents en plus de notes renvoyant aux parties du corps à laquelle les dessins renvoient. L'écorché, devenu ailleurs squelette, prend place dans une mise en scène où l'arrière-plan fait voir un paysage de collines, d'architecture et de ruines. Comme le remarque Louis Seguin, plus l'écorché se dénude de la chair, plus le paysage diminue en proportion et devient aride¹⁷². Mise à part l'arrière-plan, cette mise en scène est également construite par les attributs que tient le cadavre animé : parfois, situé à proximité d'un trou au sol, il tient une pelle comme s'il avait creusé sa propre tombe. Ailleurs, il semble méditer sur un tombeau, en observant mélancoliquement le crâne qui y est posé. L'écorché laisse peu à peu apparaître son squelette alors que sa chair pend vers le bas. Ailleurs, il semble crier de douleur alors qu'il devient de plus en plus à vif.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 198.

¹⁷⁰ Louis Seguin hésite pourtant quant à l'attribution de ces gravures à l'artiste Johann Stephan Van Calcar (aussi connu sous les noms de Giovanni da Calcar et Jean de Calcar) puisqu'elles font preuve d'une qualité augmentée comparativement à celles de l'artiste que l'on retrouve dans *Tabulae anatomicae sex* publié en 1538. Voir à ce sujet Louis Seguin, «La mort en ce jardin», *La part de l'œil*, Dossier : médecine et arts visuels, n° 11, 1995, p. 160.

¹⁷¹ Publié à Bâle chez Johannes Oporinus, juin 1543.

¹⁷² Louis Seguin, *loc. cit.*, pp. 158-175.

Pourtant, même dans cette condition où «[...] le corps est épuisé, privé, avec ses bras, de toute gestuelle, [...] il est encore ‘vivant’». Au fond de la scène s'étale un paysage rocheux, profondément désolé. La ville et les arbres ont presque entièrement disparu.¹⁷³» Comme c'était le cas avec les figures des transis, il y a ainsi une proposition subjective qui traduit et transfère sur la scène une narration émotive proprement humaine et graduée pour le sort outre-tombe du mort, lui-même relié à l'évolution du rapport des vivants avec leurs morts.

Les images de Van Calcar présentes dans l'ouvrage de Vésale seront reprises dans plusieurs traités postérieurs concernant l'anatomie¹⁷⁴. De plus en plus, l'image se dotera, par rapport au contenu informatif d'un ouvrage, d'une autonomie plus déterminée. Le mandat pédagogique et son souci de réalisme s'estomperont au profit d'une finalité plus esthétique où les mises en scène révèlent leur aspect dramatique. Gérard de Lairese (1640-1711) compte parmi ces artistes qui évoqueront la dissection dans sa cruauté. Une de ses illustrations montre une femme de dos, dont la chair a été tranchée le long de la colonne vertébrale pour s'ouvrir sur tout le dos (ill. n° 4.12). Celle-ci tient toujours dans une position assise alors qu'une corde ligote ses deux mains, suggérant qu'elle est victime du comportement sanguinaire de l'anatomiste. Cette mise en scène se détourne potentiellement de la fonction pédagogique d'une telle image pour en référer à une sémantique directement relationnelle. Les travaux d'Honoré Fragonard (ill. n° 4.13), bien que destinés au cabinet anatomique de l'École vétérinaire d'Alfort, en font tout autant alors que le dynamisme de leur composition saisit. Le regard s'arrête davantage et avant tout sur la mise en scène que sur le réalisme de l'anatomie. Corrélativement, encore ici, le corps n'est pas rendu pour lui-même, mais mis en contexte dans un réseau signifiant.

Ainsi, que ce soit par le décor prenant place ou par l'idéalisation des corps (au plan de la topographie des organes comme de leur positionnement dans le corps), un contraste apparaît

¹⁷³ *Ibid.*, p. 167.

¹⁷⁴ Entre autres, à l'intérieur des ouvrages de Thomas Gemini, *Compendiosa totius anatomiae delineatio* (1595, Londres, J. Herfordie), de Juan Valverde, *Historia de la composición del cuerpo humano* et *Vivæ imagines partium corporis humani aereis Formis expressæ* (Anvers, Christophe Plantin, 1566), et celui d'Ambroise Paré, *Anatomie universelle du corps humain* (Paris, Jehan Le Royer, 1561). Cette remarque tend à constater que ce type d'images associées à l'art anatomique se présentera en tant que modèle.

indéniablement entre la méthodologie et l'observation rigoureuse de l'anatomiste et la dramaturgie présente dans les illustrations. Comme une volonté de maîtriser ce qui paraît lui échapper, d'ancrer la connaissance dans le palpable, l'anatomiste scrute les moindres détails du cadavre pour en connaître les secrets. Il se concentrera sur l'étude du corps alors que l'artiste voudra insérer le réalisme de ses compositions corporelles à ses créations. Leur apport réciproque continuera de se lier alors qu'au XIX^e siècle, «se consolident aussi des rapports inverses de collaboration entre artistes et anatomistes, dans lesquels les seconds assistent les premiers dans leurs travaux en anatomie artistique, notamment dans le cadre institutionnel des écoles de beaux-arts¹⁷⁵». Ce sera dans la suite de cette longue tradition de la discipline anatomique que Gunther von Hagens souhaite situer son corpus en insistant sur sa valeur éducative. Mais nous verrons que d'autres facteurs viendront nuancer le discours officiel.

4.4 La fascination pour les dessous du corps dans l'art contemporain

Chez ses derniers [artistes contemporains], s'ils se réclament d'une certaine ascèse, voire si une mission de « conscientisation » à l'imparable de l'assiduité de la mort peut même être affichée, si également, l'œuvre est empreinte d'inquiétude, d'incertitude, ou encore de désarroi face à la privation de la subjectivité, c'est le corps *vivant* qui domine.¹⁷⁶

Le corps sera encore un motif prisé par les artistes contemporains et, de préférence, vivant dans des représentations symboliques ou réalistes. Lorsqu'il sera utilisé en tant que matériau, tout le symbolisme se rattachant au corps et à la peau qui l'enveloppe servira d'interface afin de fouiller la notion d'identité. Les décennies des années 1960-1970 auront été sur ce plan fructueuses. Souvent, le corps est alors mis physiquement à l'épreuve comme pour en explorer les limites. Selon Réal Lussier, les années 80 auront marqué la production d'un retour au thème de la mort :

¹⁷⁵ Rafael Mandressi, *op. cit.*, p. 254.

¹⁷⁶ Luce Des Aulniers 2009, *op. cit.*, p. 7.

Cependant, avec en particulier le développement épidémique d'une maladie comme le sida au cours des années 80 – pour ne pas parler de l'inaction et même de l'irresponsabilité des gouvernements ni du traitement journalistique inadéquat dans les médias – la mort est devenue chez de nombreux artistes et créateurs un sujet majeur, au centre de leur travail et de leur propos.¹⁷⁷

L'arrivée du sida, puis l'accès à des images témoignant des horreurs des dernières guerres démontrent la mort dans sa barbarie. Le sujet de la mort inquiète, déstabilise. C'est ainsi que plusieurs artistes opteront pour des thèmes qui y sont périphériques telles l'absence, la disparition, la vieillesse, la perte de dignité, la maladie, la vulnérabilité, etc. Le pessimisme teintera également les propos en menant à un constat déplorable du monde. L'échec à la paix, à une certaine harmonie entre les territoires ou la difficulté à communiquer avec l'Autre seront traités. La tendance nommée le *posthumain* fait voir des représentations de ce qui pourrait se situer entre l'humain, l'animal, le robot et le mutant, projection éventuelle résultant de la culture du biochimique et de son échec à faire du corps humain une «machine a-mortelle». Dans cette lignée, les installations des frères Jake et Dino Chapman montrent de jeunes enfants, aux membres corporels multiples sur lesquels se trouvent amalgamés des sexes atrophiés.

Dans son ouvrage *Le corps comme objet d'art*, Henri-Pierre Jeudy, sociologue rattaché au CNRS (Centre National de Recherche Scientifique - Paris), insiste sur le fait que l'exhibition du corps par le biais des performances et des happenings a souvent cherché à transgresser les tabous. Tabou par excellence pour le commun des mortels qui le font disparaître des rites de mort, le cadavre a également été le matériau pour des artistes comme Andres Serrano et Rudolf Schaefer, les deux le faisant voir par le médium photographique comme s'il fallait, d'une manière ou d'une autre, attester empiriquement au destin partagé. Avec sa série *La morgue*, Serrano montre les circonstances de la mort du sujet photographié. Ici, comme le remarque Marie-Claude Leblanc dans son mémoire de maîtrise portant sur Serrano, «les titres descriptifs, les drapés et le détail photographique furent choisis par l'artiste pour représenter

¹⁷⁷ Réal Lussier, «Andres Serrano et «l'exposition» de la mort» in Musée d'art contemporain de Montréal, *L'image de la mort aux limites de la fiction : l'exposition du cadavre*, Actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal le 13 novembre 1994, Montréal, 1995, p. 16.

les cadavres tout en évacuant leur individualité.¹⁷⁸» De plus, les signes liés à l'identité induisent parfois à l'erreur. Par exemple, elle remarque que la couleur de la peau du défunt présent dans l'œuvre *Burn Victim* (ill. n° 4.14) laisse croire qu'il s'agirait d'une personne à l'origine afro-américaine, mais c'est plutôt les brûlures qui auront noirci la peau blanche de la victime. Ainsi, ce n'est pas tant l'individualité du mort qui est captée, mais les traces du passage de la mort sur le corps. Parce qu'il demeure selon les conventions d'exposition du mort (allongé, inerte, etc.), le corps ainsi dévoilé semble attester son immobilité à jamais fixée.

En soi, le médium photographique atteste son efficacité à saisir et à soutenir l'immobilité du corps mort puisque que son acte, par définition, fixe le moment de sa captation. «Ce que la Photographie reproduit à l'infini n'a lieu qu'une seule fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement.¹⁷⁹» Effectivement, comme la définit si justement Roland Barthes dans ouvrage *La chambre claire. Notes sur la photographie*, l'acte photographique met à mort, si nous pouvons le dire ainsi, le sujet photographié en le figeant à jamais dans un moment précis, lequel disparaîtra aussitôt intercepté, le rendant dès lors irrécupérable. C'est dans cette mesure que son sujet devient en quelque sort dénaturé : «Imaginairement, la Photographie (celle dont j'ai l'*intention*) représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet : je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) : je deviens vraiment spectre.¹⁸⁰» Cette spécificité relative à la photographie, véritable métaphore mortuaire en son essence, s'inscrira à même son parcours historique. En effet, dès son jeune âge, elle portait les morts¹⁸¹.

Plusieurs artistes reprendront les motifs classiques de représentations de la mort. Les références aux thèmes religieux réapparaissent également (surtout dans les années 90) dans la production artistique, et selon Demetrio Papani, elles se présentent comme des prétextes

¹⁷⁸ Marie-Claude Leblanc, «*The Morgue* (1992) d'Andres Serrano : une exposition transgressive du cadavre?», Mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal, 2003. p. 64.

¹⁷⁹ Roland Barthes, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard et Le Seuil, 1980, p. 15.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹⁸¹ Voir à ce sujet Jay Robin, *Secure the Shadow. Death and Photography in America*, Massachusetts, MIT Press, 1995, 220 p.

pour traiter autrement un sujet donné. En nommant plusieurs exemples d'artistes¹⁸², l'auteur remarque effectivement que

[...] nous retrouvons des transpositions explicites de la Cène (Vik Muniz, Horoshi Sugimoto), de l'Ecce Homo (Mark Wallinger), de la crucifixion (Andres Serrano, Damien Hirst, Roger Goyer), de la piété de Michel-Ange (Marina Abramović, Sam Taylor-Wood, Atelier Van Lieshout), de Saint Jean à la tête tranchée et de Saint Sébastien (Luigi Ontani, Cindy Sherman, Joel-Peter Witkin), de l'extase de Sainte Thérèse (Jenny Saville), de Bouddha (Michael Joo, Doug, Mike Starn, Sarah Charlesworth), outre les diables (Mike Kelly, John Bock) et des anges (David Salle, Ron Mueck, Mark Quinn). Toutefois, toute référence aux Saintes Écritures et à l'iconographie religieuse est instrumentale.¹⁸³

En effet, la citation d'œuvres charnières de l'histoire de l'art se présente comme une tendance affichée en art actuel. L'artiste vient donc s'approprier l'œuvre en question en se positionnant par rapport à elle. Un dialogue se crée alors entre l'œuvre originale et celle imitée. Une telle pratique suggère l'implication de l'artiste qui, intervenant à partir d'une réalisation antérieure, inscrit sa présence dans l'histoire et modifie le sens originel de l'œuvre. Cette tendance s'effectue également en reprenant de manière distordue les esthétiques ou les genres établis de l'histoire de l'art. Joel-Peter Witkin réalisera des Vanités en insérant dans la composition une réelle tête de mort, laquelle contraste avec l'atmosphère généralement feutrée et surtout symbolique des Vanités classiques. Comme c'est le cas avec les Vanités contemporaines, la référence au temps qui passe, hors du lieu des croyances religieuses, tend à amoindrir l'univers symbolique pour se diriger vers le signe lui-même :

[...] à la différence des Vanités classiques, la tentative pour résoudre ce paradoxe dans les Vanités contemporaines devrait naturellement compter avec la diversité des modes d'expression envisagés; cependant, le déplacement de registre qui attribue à l'objet contemporain une signification quasi littérale plutôt que symbolique, et ceci indépendamment de tout contexte spirituel préalable, éloigne la Vanité du champ de la représentation pour la faire quasiment agir comme ces propositions performatives pour lesquelles l'énoncé fait acte.¹⁸⁴

¹⁸² Trois exemples que donne Demetrio Papanoni sont disponibles en annexe (ill. n° 4.15 à 4.17)

¹⁸³ Demetrio Papanoni, *Eretica. La transcendance et le profane dans l'art contemporain*, Milan, Skira, 2007, p. 26.

¹⁸⁴ Anne-Marie Charbonneaux (sous la direction de), *Les Vanités dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 2005, p. 18.

En ce sens, la décrépitude et la décomposition sont souvent montrées en direct. La valeur du signe est augmentée de telle sorte qu'il ne renvoie qu'à lui-même, parfois investi avec humour ou ironie. En ce sens, l'œuvre devient morbide en ceci qu'elle est «non seulement point de départ, mais argument et finalité : se saisir de la mort, en montrer toutes les coutures et pousser sa «vérification» aux extrêmes, jusqu'à la provoquer.¹⁸⁵» La mort étant actuellement traitée de multiples façons, il semble toutefois que la référence à un style donné explicite ou évoqué (lié à l'histoire de l'art ou au monde extérieur tel le motif de la tête de mort actuellement populaire dans la mode vestimentaire) soit une avenue fréquemment empruntée pour la désigner.

4.5 L'initiative de l'exposition *Le monde du corps* dans la tradition des images donnée par l'histoire de l'art

Il nous a fallu parcourir quelques avenues où la mort, plus spécifiquement à travers la représentation du corps, se figurait dans les images. Puisque c'est en grande partie à travers l'histoire de l'art que l'image s'est donnée à voir, notre regard sur la production des corps plastinés devait s'y mesurer. Dotée d'une existence qui débordera évidemment celle de son auteur, les corps fixés par les soins de von Hagens démontrent sans aucun doute une volonté de s'inscrire dans le temps, voire hors de lui. Si les Vanités, contemporaines à l'essor de la science anatomique, esquissaient une ouverture à la réflexion sur la finitude de l'homme, elles lui alléguaient également un certain pouvoir sur son existence. Ainsi, non seulement, comme le remarquait Jean-Louis Baudry, un lien s'établit entre les Vanités et la science moderne par le désir d'observer le réel, mais aussi dans la possibilité de prendre acte de son destin. Dans le cas de la discipline anatomique, ce sera par l'étude du corps. Le corps mort à la disposition du vivant, l'espace de méditation qu'il pouvait symboliser se transpose en un statut d'objet de connaissance. Or, à la différence des illustrations trouvées dans *De humani corporis fabrica, Libri septem* de Vésale, les corps plastinés ne semblent pas porter réflexion sur leur condition de mort et comparativement aux images issues de la religion, ils n'explicitent pas les raisons de cette mort. Toutefois, la dimension pédagogique intrinsèque à la discipline anatomique légitimera son apparition dans la mesure où elle cherche à assouvir

¹⁸⁵ Luce Des Aulniers 2009, *op. cit.*, p. 10.

la curiosité pour la «machine» humaine. En ce sens, le corpus de von Hagens s'inscrit dans cette lignée lorsqu'il défend son mandat de démocratisation du savoir anatomique.

En contrepartie, cette visée éducative pourrait être amoindrie par l'audace si ce n'est le caractère volontairement et ostensiblement spectaculaire des compositions des «sculptures» de von Hagens, un peu comme le faisaient celles de Fragonard. Ainsi, pourrions-nous penser que certaines de leurs mises en scène, par leur posture «performative» et par la dramatisation des découpages des chairs et organes, dévient l'attention portée sur les informations relatives au corps pour atteindre une fin plus esthétique et même, plus sensationnaliste. Or, cet ensemble rive l'attention au fait corporel en excluant d'emblée par son choix formel, tout renvoi à un principe autre. Nous verrons que les extraits de pensées de philosophes, reproduits sur les tissus suspendus en arrière-scène y changent au fond bien peu. Les œuvres évoquées au passage représentaient tous le corps selon des principes précis, véhiculant les valeurs du temps. Ainsi, si la discipline anatomique est mise en parallèle avec les corps plastinés, ceux-ci ne peuvent être reçus comme une simple suite de cette tradition, ne serait-ce par les changements idéologiques apportés depuis. De plus, l'acte de représenter faisant foi d'une position énonciatrice, le corpus de von Hagens articule des notions qui pourraient être exclues des discours promus dans le catalogue d'exposition. Dans cette mesure, que pourrions-nous découvrir sous l'argument pédagogique de l'exposition? Si ces «sculptures» révèlent potentiellement des informations quant à l'anatomie, est-ce tout ce que nous devrions y voir? Une des pistes à la réflexion se trouverait peut-être dans les citations à des œuvres de l'histoire de l'art que les corps plastinés imitent. Nous retrouvons cette pratique dans l'art anatomique (lorsqu'il reprend l'esthétique antique par exemple), mais nous avons remarqué que la production contemporaine des dernières années¹⁸⁶ procède souvent à ces citations. Devant les références nombreuses faites à l'art (et non seulement à l'art anatomique) dans le catalogue d'exposition, la pratique contemporaine se présente-elle comme une opportunité à saisir pour l'exposition *Le monde du corps* ?

¹⁸⁶ Le thème de la disparition par celle de l'objet ou des traces laissées par ces œuvres nous semble également une tangente de l'art contemporain, laquelle serait elle-même indicible d'une réflexion critique d'une société qui accumule tout. En regard du corpus en question dans ce mémoire, nous avons choisi de ne pas aborder cette avenue pourtant riche.

CHAPITRE V

UNE LÉGITIMATION PAR LES RÉFÉRENCES À L'ART

Gunther von Hagens porte à la fois le chapeau du scientifique et celui de l'artiste : Il se dit professeur-médecin et semble vouloir établir son autorité d'anatomiste en rappelant inlassablement ses titres académiques. [...] Néanmoins dans sa présentation et son apparence, von Hagens endosse la personnalité d'un artiste et notamment celle de Joseph Beuys.⁵

En présentant les corps plastinés au grand public, on expose ceux-ci à de multiples interprétations que le seul but d'acquisition des connaissances anatomiques ne réussit pas à circonscrire. En effet, nous savons comment les commentaires de la presse à l'égard de l'exposition *Le monde du corps* et les réactions de ses visiteurs logent plus souvent qu'autrement sous le couvert de deux camps diamétralement opposés, soit celui qui y est favorable, voire adepte ou celui réticent à la monstration de ces corps. Pour le dire plus schématiquement, nos contemporains célèbrent la révolution technique portée par ces corps ou, au contraire, crient au scandale face au manque de dignité qui en émanerait. Ces attitudes seraient pour nous indicielles d'un malaise à l'égard de l'exposition dans la mesure où le public, sans repères devant quelque chose dont il note l'étrangeté, se voit contraint à prendre position face à elle.

La zone floue quant au statut que revêtirait un tel corpus se trouve, comme nous le savons, nourrie à l'intérieur du catalogue d'exposition, lequel est qualifié par le psychanalyste Charles Melman de «crachotis» visant à faire taire tout adversaire :

⁵ Dijk, Jose Van (traduction de Chloé Baszanger), «La plastination : le corps anatomique comme art post-moderne», http://www.tribunes.com/tribune/alliage/50-51/Van_Dijk.htm

La critique qui viendrait facilement sous la plume concernerait le catalogue de l'exposition : un volumineux compendium d'articles de professeurs allemands de toutes disciplines, mais égaux en sérieux et trop évidemment chargés de prévenir les éventuels réticences et soupçons.¹⁸⁸

Désignée comme se situant quelque part entre la leçon d'anatomie et l'œuvre d'art, c'est néanmoins, comme nous le savons, l'accès au savoir lié à l'anatomie humaine qui tient de justification principale à la mise en place de l'exposition. Pour Gunther von Hagens, c'est cet objectif démocratique qui définit la production comme étant à caractère scientifique plutôt qu'artistique. Nous pouvons d'ailleurs nous demander si, déjà sous ce registre, il n'y a pas confusion et à deux niveaux : d'abord s'agit-il de science ou de procédé technique ? Ensuite est-ce que du fait qu'il y ait là indubitablement diffusion et vulgarisation de connaissances sur le corps implique un accès à la rigueur scientifique ? Sans ici développer ces concepts, nous doutons toutefois de l'efficacité d'un tel mandat «scientifique»¹⁸⁹ alors que certains corps plastinés prennent des formes qui pourraient dévier cette visée. Puisque le statut scientifique paraît lacunaire, il est possible que les liens effectués avec l'art aient pour but d'équilibrer, voire de pallier cette insuffisance. Quoi qu'il en soit, de façon plus ou moins soutenue, la prétention artistique voisine le statut scientifique. Ce présent chapitre a pour objectif d'établir les liens implicites au corpus et à la discipline artistique. Cette association sera ensuite analysée afin de voir en quoi elle serait avantageuse pour l'exposition *Le monde du corps*.

5.1 Les plastinats entiers comme représentations du corps

Le statut artistique des corps plastinés est discuté par la presse, par les réactions des visiteurs, mais avant tout, il figure au sein du discours construit par le catalogue d'exposition. En admettant que les corps plastinés poursuivent la tradition de l'art anatomique, certains de

¹⁸⁸ Charles Melman, «Enfin une jouissance nouvelle : la nécroscopie», *Art Press*, n° Hors série, mai 2001, p. 55.

¹⁸⁹ Lors d'un entretien au mois de mars 2008, Luce Des Aulniers donnait un exemple du manque de rigueur scientifique de l'exposition. À l'intérieur de cabinets vitrés, trois paires de poumons sont montrés une à la suite de l'autre. Le premier, rose et de grande taille contrastait avec le dernier appartenant à un fumeur, d'une couleur grise et de très petite taille. Les poumons situés entre les deux autres étaient de taille moyenne. Chacun pourrait, selon elle, appartenir à des corps de gabarit et de capacité respiratoire différents, mais la présentation laisse croire que les poumons rétrécissent suite au tabagisme.

ces auteurs expriment leurs pensées à cet égard. Ulrich Fisher, bien qu'il n'approfondisse pas cette remarque, est d'avis que l'aspect esthétique et même artistique de ces corps est sans aucun doute présent (et quant à lui déplorable). Quant à Franz Josef Wetz, il va jusqu'à nous laisser croire que l'anatomiste aurait imité des œuvres canoniques de l'histoire de l'art bien malgré lui, sans être informé de leur existence.

On pourrait penser que de grandes œuvres d'art lui ont servi de modèles : pour le *Coureur*, les *Formes primitives du mouvement dans l'espace* du futuriste Umberto Boccioni (1882 à 1916), pour l'*Homme aux tiroirs*, l'*Armoire anthropomorphe*, du surréaliste espagnol Salvador Dalí, pour l'*Homme musclé tenant sa peau à bout de bras*, la figure de *Barthélemy* dans la chapelle Sixtine du génie de la Renaissance Michel-Ange [...]. Toutefois, ces analogies sont le fruit du pur hasard, vu que Gunther von Hagens ne connaissait absolument pas ces œuvres d'art au moment de la conception de ces plastinats. Cela est certes vraiment stupéfiant, [...].¹⁹⁰

Suggérerait-il que von Hagens serait un artiste, si ce n'est un génie, au-delà de sa volonté ? L'anatomiste serait-il le dépositaire reflétant quelques archétypes de l'histoire de l'humanité, du moins des œuvres marquantes de l'imaginaire ? La grossièreté de l'argument a de quoi laisser songeur et offre un soupçon sur le fantasme autoréférentiel et autocréateur de von Hagens. Fort de ces remarques, l'esthéticien Bazon Brock confirme avec assurance le statut d'artiste de von Hagens. Ces commentaires reliant les corps plastinés à la discipline artistique ponctuent astucieusement (bien que subtilement) le discours à la défense de l'exposition et laissent cours à une brèche qui semble volontairement ouverte. Tiendrait-elle d'une stratégie de légitimation sociale de l'exposition ?

Ce qui fait d'abord hésiter quant au statut des corps plastinés, ce serait la manipulation qu'ils ont subi. En effet, la controverse que suscite l'exposition tient en premier lieu du fait que le médium à travers lequel les cadavres de von Hagens sont modifiés, agit de façon surprenante. La photographie chez les artistes Joel Peter Witkin et Andres Serrano ou la peinture et la vidéo chez d'autres artistes, instaure un rapport de distanciation entre l'œuvre et le regardeur dans la mesure où, l'espace de chacun étant respectivement délimité, l'œuvre ne se laisse découvrir qu'à l'intérieur du cadre dans laquelle elle prend place, tout en évoquant de manière subtile, voire inconsciente, des émotions partagées par les humains. Le format et le médium nous dirigent vers une réception plus ou moins effective, mais qui, du moins, ne

¹⁹⁰ Gunther von Hagens et Angelina Whalley (sous la direction de), *op. cit.*, pp. 255-256.

peuvent se nier en tant que chose perçue. Puisque les plastinats de l'anatomiste seraient fidèles au corps authentique en plus de se présenter en grandeur nature, il nous semble que cette distance sémantique disparaîtrait ici. Mais bien au contraire, la charge des transformations subies par le corps plastiné correspond, peut-être encore davantage qu'à l'intérieur d'autres types d'œuvres, à l'affirmation de sa fausseté. Autrement dit, le trompe-l'œil parfois présent dans des représentations usant d'autres médiums serait ici, bien paradoxalement, beaucoup moins efficace. Nous aurions cru que le corps vrai, authentique, se trouvant directement sous nos yeux et ce, sans le support d'une photo ou de la vidéo dans le choc de la confrontation, changerait le rapport entretenu avec la chose, que nous sauterions de la sphère de la représentation à celle de la présentation, soit par un rapprochement du corps véritable, tel qu'annoncé par le projet. Or, il n'en est rien. Ce corps demeure dans le créneau de la représentation. En outre, cette représentation est totale, obturant tout autre signifiant que le corps ; le corps devenu total si ce n'est totalitaire. L'altération provoquée par les multiples transformations, associée à ce trop-plein corporel freine l'identification à celui-ci au point d'enfermer le corps plastiné dans un statut d'objet statique, réifié. On ne retient de lui que le «fonctionnement», même muet.

Aussi, là où l'exposition perd en crédibilité, c'est dans ces corps qui, tout compte fait, ne seraient pas toujours aussi authentiques qu'on ne le prétend alors que les changements produits (peau écorchée, yeux de verre, poses performatives) ne provoquent pas un réflexe d'identification à ceux-ci. Ils deviennent plutôt des objets de contemplation et nous pouvons rapidement en oublier la provenance. Ces corps transmettent toutefois des informations autres que celles spécifiquement anatomiques. Entre autres, ils se donnent comme modèles incarnant potentiellement quelques idéaux quant au statut du corps. Nous y reviendrons au dernier chapitre de ce mémoire.

5.2 Les plastinats poursuivant la tradition de l'art anatomique : l'art et la science sous un même toit

En présentant le corps plastiné comme objet de connaissance, en empruntant quelques styles classiques de représentations, le corpus suivrait, selon Gunther von Hagens et son équipe, la tradition de l'art anatomique. L'argument paraît acceptable. Toutefois, en

replongeant à l'intérieur d'une discipline et d'une esthétique étant apparues au XIV^e siècle, la poursuite de celles-ci à l'époque actuelle ne pourrait faire fi des changements des mentalités et des mouvements sociétaux qui ont eu lieu depuis. Les deux précédents chapitres nous en confirmaient quelques-uns : la vue du «vrai» cadavre s'effectue dans une période désormais écourtée. De plus, les comportements à l'égard de la dépouille ont évolué vers des pratiques rituelles différentes et, par extension, vers des perceptions autres que durant les siècles précédents. L'époque actuelle se sera transformée depuis ce XIV^e siècle marquant la naissance des images anatomiques et elle présente des réalités éthiques bien différentes. Par ailleurs, rappelons que ces mutations sont mises en évidence par Axel W. Bauer, un des auteurs du catalogue de l'exposition *Le monde du corps*, qui confronte les faits moraux à partir de l'angle de la théorie institutionnaliste :

D'après l'institutionnaliste, les faits moraux ne sont pas des réalités objectives ou métaphysiques, comme l'affirme le cognitisme. Ce ne sont pas non plus de simples phénomènes psychiques subjectifs qui peuvent au mieux susciter d'autres personnes à éprouver ou à imiter le même sentiment, comme l'enseigne l'émotivisme. Les faits moraux doivent être considérées comme des institutions sociales historiquement créées par l'Homme et qui se sont intersubjectivement constituées, stabilisées, transmises et modifiées selon certaines règles dans une communauté culturelle et linguistique.¹⁹¹

Ces faits moraux, tout comme les valeurs transmises par le vocabulaire artistique, se modifieraient au cours de l'histoire. Ainsi, les représentations anatomiques étaient sans aucun doute perçues autrement dans leur contexte d'émergence. Bauer affirme reprendre cette même conception pour défendre la production de l'anatomiste, soit en mettant en contexte les faits moraux selon l'époque dans laquelle ils appartiennent. L'auteur semble ensuite se contredire face à cette définition de l'institutionnalisme alors qu'il évalue le statut d'artiste de von Hagens en le liant à la notion de *tekhnê*, laquelle est définitivement plus effective à l'époque actuelle en ce qui a trait à la production artistique. En effet, le *savoir-faire* de l'artiste contemporain ne sera plus considéré comme critère nécessaire à la validation de sa démarche artistique. Cette maladresse de la part de l'auteur se trouve ici relevée afin de souligner le parachutage de la discipline anatomique dans le contexte actuel. Si le corpus se tient à la suite de l'art anatomique, il révèle cependant des notions différentes de la

¹⁹¹ Gunther von Hagens et Angelina Whalley (sous la direction de), *op. cit.*, p. 224.

Renaissance, ne serait-ce que par le fait que le savoir anatomique est, depuis, singulièrement précisé et raffiné (et qui plus est, rendu disponible sur l'Internet) et que l'observation de la charpente humaine ne s'effectue plus dans ce même émerveillement de la découverte. L'historien de l'art Mickaël Bouffard remarquait justement que :

[...] ce qui est important de juger, c'est à quel point la conception artistique qui guide von Hagens paraît anachronique dans le contexte de l'art contemporain. Non seulement ressuscite-t-il la tradition de l'art anatomique, mais encore fait-il resurgir d'anciennes valeurs, propres au médium sculpté, qui ont perdu leur primauté d'antan : beauté, émotion, exaltation de la figure humaine, citation en hommage aux grands maîtres, poses de l'ancienne rhétorique du geste, importance de l'étude des passions et du rendu de l'impression de la vie...¹⁹²

Ainsi, la définition romantique et humaniste de l'art que soutient von Hagens cadre mal dans la réalité actuelle de l'art. Pourtant, le corpus sera souvent présenté comme une suite à l'art anatomique de la Renaissance. Nous pourrions croire que pour soutenir le statut scientifique du projet, s'avérant insatisfaisant, la quête du statut artistique aurait pour but de solidifier l'ensemble du projet. En faisant des allers-retours entre deux sphères de savoir et d'expérience (scientifique et artistique), le projet des expositions de corps plastinés profite dès lors d'un double statut dont les préceptes respectifs peuvent remplir les lacunes ou les reproches remarqués par les différents publics. Si la «rigueur scientifique» est questionnée, l'anatomiste peut dès lors se rabattre sur le caractère artistique des plastinats. L'art anatomique qui réunissait les deux disciplines se présente comme un modèle approprié. La spécialiste de la culture des images Van Dijck remarque qu'à partir d'un certain moment, von Hagens «dût se réfugier dans une dichotomie hiérarchisée [entre science et art] pour défendre des pratiques qui, au cours de l'histoire, ont rendu ces catégories perméables les unes aux autres.¹⁹³» En effet, nous avons constaté que c'est sur cette association de la science à l'art anatomique que les propos du catalogue justifient en partie le caractère esthétique et autrefois, artistique, des plastinats.

Bien qu'il arrive souvent que les auteurs commentent la ressemblance de l'anatomiste avec l'artiste allemand Joseph Beuys, nous n'insisterons pas sur ces nombreux commentaires.

¹⁹² Mickaël Bouffard, «Entourer le cadavre d'agrément : Gunther von Hagens, anatomiste controversé ou sculpteur humaniste ? », *Espace*, n° 81, automne 2007, p. 43.

¹⁹³ Dijck, Jose Van, *loc. cit.*

Nous préférons nous axer sur cette heureuse stratégie de l'anatomiste qui consiste à se tenir sous l'égide de deux disciplines dont les enchevêtrements sont évidents à travers l'art anatomique. C'est ainsi que les arguments à la défense de l'exposition sont lancés de la discipline scientifique à celle artistique, selon les possibilités édifiantes de chacune. En contrepartie, au sein de la communauté respective aux deux disciplines et dans un réseau plus large, la réception est ambiguë. Jose Van Dijk remarque que les théologiens ne seraient pas opposés à l'utilisation scientifique des corps, mais affirmeraient leur profond désaccord avec les prétentions artistiques de l'anatomiste. Les spécialistes de la médecine s'opposent vivement à «l'infraction aux normes éthiques dans l'art de von Hagens et à son usage des corps à des fins frivoles.¹⁹⁴» De plus, l'auteure spécifie que selon les directeurs de musées anatomiques européens, la plastination n'augmenterait en rien la qualité pédagogique ou scientifique des mannequins habituellement utilisés. Le flirt qu'entretient von Hagens avec l'art serait également pour eux une démarche inconvenante.

Néanmoins, Gunther von Hagens demeure prudent : jamais il n'affirmera clairement être un artiste, ou plutôt, comme le souligne Van Dijk, il insistera de moins en moins sur l'aspect artistique de ses créations :

En réponse à ces attaques, von Hagens élaborera une surprenante ligne de défense. Il accentua la nature strictement scientifique de son travail et atténua sa valeur artistique. Par exemple, à Mannheim, il engagea des étudiants en médecine pour fournir des explications aux visiteurs et répondre à leurs questions. Les formulaires distribués au terme de la visite ressemblaient à des formulaires types de dons d'organes. Afin de répondre aux critiques du corps médical, il insista sur le statut académique de l'Institut d'Heidelberg ainsi que sur ses propres qualifications scientifiques. L'artiste-anatomiste entendait sortir la science de sa tour d'ivoire et, contrairement à ses pairs, considérait l'éducation du grand public comme un atout important pour la discipline.¹⁹⁵

Ajoutons à ces manœuvres le changement du titre de l'exposition qui était auparavant intitulée *Art anatomique. La fascination de l'authentique*. Ce titre révélait son ambivalence : l'authenticité du corps déjà incorporé dans la matière du vivant n'impliquerait toutefois pas que le traitement en respecte l'intégralité. De plus, le titre arguant la fascination, effet que l'on veut faire ressentir au visiteur, l'exposition se voudrait comme un projet implicite

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ *Ibid.*

d'envoûtement du public. Sur ce plan, notre hypothèse sur le pari idéologique se trouve validée. Le nouveau titre, *Le monde du corps. Exposition Anatomique de corps humains véritables*, soustrait toute référence directe à la discipline artistique, participant potentiellement à un désir de faire taire les reproches exprimés vis-à-vis le statut des expositions. Dans une entrevue pour la revue *Art Press*, von Hagens déclare :

Je n'avais aucune prétention artistique, et j'ai de plus toujours estimé que l'art était un «savoir-faire» doté de toute façon d'une valeur positive, comme pour l'anatomie. [...] Et pourtant, depuis cette critique, on a toujours supposé que je me posais en tant qu'artiste. J'avais beau démentir [...] Aujourd'hui, [...] je pense que le terme de «plastique anatomique» est plus approprié.¹⁹⁶

Lorsque présenté au Centre des sciences de Toronto, chaque corps entier plastiné était monté sur socle sur lequel prenait place une légende indiquant le titre de la «sculpture», la date de création et la signature de von Hagens. Cette façon de faire s'inscrit indéniablement dans la tradition de l'histoire de l'art alors qu'elle permet de distinguer une production d'une autre. Ce geste suppose également, comme la citation, une volonté de s'inscrire dans l'histoire (de l'art). Au Centre des sciences de Montréal, la signature avait disparu. Peut-être était-ce une marque trop fortement associée à la pratique artistique ? En contrepartie, les banderoles disposées un peu partout dans le parcours de l'exposition demeuraient et correspondraient à cette même recherche de notoriété. En effet, cette longue liste de citations contient des extraits d'écrits portant sur l'homme devant la puissance du fait corporel ou la relativité du corps (pour curieux que ce soit dans un tel temple glorifiant le corps!) face à la mort et attribués à de célèbres philosophes, mathématiciens et penseurs tels que Descartes, Sénèque, Shakespeare, Kant, Nietzsche et Sartre. Von Hagens se cite lui-même, se comparant implicitement à ces philosophes «incontournables».

5.3 Quelques pastiches plastinés : appropriations et détournements

En plus d'avoir adopté la signature et la présentation sur socle, les corps plastinés se tiendraient dans la catégorie des représentations et suivraient, de façon plus ou moins convaincante, la tradition de l'art anatomique. À maintes reprises, nous avons évoqué la présence de pastiches dans le corpus à l'étude. Nous analyserons quelques-uns d'entre eux

¹⁹⁶ Sophie Delpeux, «Venir en aide aux vivants. Entretien avec le docteur Gunther von Hagens», *Art Press*, n° Hors série, mai 2001, p. 75.

afin de rendre compte de ce troisième trait permettant de questionner le statut potentiellement artistique des plastinats. La majorité des citations d'œuvres décelées dans les plastinats de von Hagens prennent source dans l'art classique et dans l'art des avant-gardes historiques (plus précisément dans les mouvements du surréalisme et du futurisme) et ceci, bien souvent pour mettre en évidence les mérites de la nouvelle technique de plastination. *L'homme à la peau* (ill. n° 5.1), souvent mentionné dans la fortune critique relative à l'exposition et à travers sa publicité, serait une référence à la figure de Saint Barthélémy illustrée dans l'ouvrage de Vésale (ill. n° 5.2) et dont l'illustration la plus célèbre apparaît dans le *Jugement dernier* de Michel Ange (ill. n° 5.3), situé dans la chapelle Sixtine. Le plastinat de von Hagens est positionné dans une fière allure : le regard victorieux, il fixe son enveloppe corporelle qu'il tient de sa main levée. Dans le contexte du projet de plastination, il donne l'impression que la mort serait vaincue, que la plastination permettrait d'abolir la dévastation du corps mort et mieux, que la peau, organe à la fois essentiel et méconnu, si prisée du vivant, devient un attribut dérisoire. La survivance par-delà la mort n'est plus à percevoir en rapport aux croyances chrétiennes, mais dans le culte de la nouvelle technique promue ici. Nous reviendrons plus précisément sur ce culte au prochain chapitre. Pour l'instant, nous constatons que *L'homme à la peau* présente de nombreuses allusions, par la position du personnage, à la figure de Saint Barthélémy.

Agissant tel un clin d'œil à l'art anatomique, *Le cheval se cabrant avec cavalier* (ill. n° 5.4) est clairement énoncé comme une imitation du *Cavalier de l'Apocalypse* d'Honoré Fragonard (ill. n° 4.13). Ici, Gunther von Hagens démontre une fois de plus l'innovation de la plastination en ce qu'elle permet plus de complexité dans les compositions, commentaire confirmé par le fractionnement surprenant de la carcasse du cavalier. De son côté, les *Proportions du corps* (ill. n° 5.5) imitent à leur manière *l'Homme de Vitruve* de Léonard de Vinci (ill. n° 5.6). Ce corps illustrerait les proportions normales, voire idéales du corps humain. Dans cette mesure, il s'unit parfaitement aux modèles que montre von Hagens en ce qu'il tend à une idéalisation du corps, comme nous l'avons déjà souligné au troisième chapitre alors que nous remarquions la jeunesse et la beauté des sculptures plastinés. Notons également que les exemples parcourus jusqu'ici dévoilent des corps minces, à laquelle l'étape

de dégraissage de la nouvelle technique oblige, et athlétiques, répondant harmonieusement aux canons de beauté généralement admis, surtout dans l'univers contemporain.

Ailleurs, c'est le style antique qui est donné au plastinat *Torse féminin* (ill. n° 5.7), rappelant les statues gréco-romaines. L'imagerie de la figure des Vénus, maintes fois représentées à l'époque de la Renaissance, est évoquée avec *Femme enceinte allongée* (ill. n° 5.8). Concernant les plastinats montrant explicitement l'intérieur du corps, Luce Des Aulniers remarque : «Tout déborde, bien sûr, mais avec retenue calculée, sans écarts. Même le secret du ventre de la femme enceinte est dissipé : l'enfant à naître est remis au monde, son sort n'est pas de vivre, mais d'être examiné.¹⁹⁷» Comme une offrande destinée à la vue des visiteurs, l'enfant est ainsi dévoilé alors que la femme qui le porte est figée dans une pose sensuelle. Ses yeux clos et la tête légèrement détournée de notre regard, l'attitude suggère une certaine pudeur à ce corps si expressément montré.

Un autre pastiche souvent repéré par les visiteurs et les journalistes tient sa référence à la sculpture *Le Penseur* de Rodin (ill. n° 2.2). Ce dernier est consacré comme artiste romantique majeur. Amplement diffusées, ses œuvres sont connues d'un large public. De son corpus, *Le Penseur* figure comme l'un des emblèmes de sa production. Dans celle-ci, la densité du matériau renforce l'évocation de l'état du modèle; concentré, plongé dans une profonde réflexion, il semble imperturbable. Bien qu'il ne soit pas exactement positionné de la même façon, *Le Pondérateur* (ill. n° 5.9) de von Hagens rappelle cette œuvre. Il serait très surprenant, nous en convenons, que von Hagens ait créé ce plastinat sans l'influence de l'œuvre de Rodin. La référence est si évidente que Franz Josef Wetz ne l'a pas incluse dans la liste d'œuvres qui auraient été étrangères à la connaissance de von Hagens. Par ailleurs, elle est souvent nommée *Le Penseur*. Plutôt que d'être replié sur lui-même et ainsi suggérer une introspection, le protagoniste fixe droit devant lui ou devant nous qui le fixons à notre tour. Ce jeu de regard, entre le pondérateur qui, par définition, soupèse sa mise et calcule des enjeux, et nous, en tant que corps potentiel pour la plastination, donne lieu à une situation éloquente. Représenterait-il von Hagens? L'idée peut sembler farfelue. Par contre, puisqu'il reprend la posture du modèle «en train de penser» de Rodin, ce corps inanimé parce que

¹⁹⁷ Luce Des Aulniers 2009, *op. cit.*, p. 191.

mort, mais animé au fait de la position qu'il emprunte, solliciterait peut-être une réflexion quant à l'apport de la nouvelle technique qu'elle montre. Ainsi, il pourrait s'agir d'une invitation à considérer le destin éventuel de notre propre corps, voire une invitation à remplir le formulaire de don de corps, justement disponible en fin de parcours de l'exposition.

Comme c'était le cas avec *Torse féminin* et avec *Femme enceinte allongée*, l'imitation se trouve également dans l'évocation d'une esthétique ou d'un courant artistique précis. Par exemple, une autre «œuvre» de von Hagens, celle-ci véritablement intitulée *Le Penseur* montre un dispositif plus complexe d'une apparence surprenante : la charnière d'un corps assis est enveloppée de ses vaisseaux vasculaires d'un rouge vif. Le coude sur une table à la surface miroitante, son visage s'appuie sur sa main alors qu'il semble regarder une tête déposée sur le meuble devant lui (ill. n° 5.10). Le personnage est constitué non seulement de vaisseaux, mais aussi d'os et d'organes. Ses yeux abaissés vers une tête de mort posée sur la table, il semble méditatif, presque nostalgique. Un peu comme l'on regarde la photographie d'un être cher disparu, le fragment corporel, soit le «chef» (au sens propre et figuré, dans la mesure où la tête est ce qui donne à penser et au mieux, à réfléchir) qu'il tient ferait ici office de portrait. Cette tête n'est rattachée à aucun corps et est dépourvue de masse osseuse; elle s'apparente davantage à une figure fantomatique où l'espace vide façonné par l'entrelacement des veines évoque une présence vaporeuse. Cette forme évanescence rappelle le caractère éphémère de la vie : elle ne tient que fragilement. De plus, il nous semble que nous pourrions reconnaître les traits morphologiques des deux personnages représentés, ce qui contribue à la désolation et surtout, à l'humanisation de la scène. Cette véritable installation s'accorde au genre artistique des Vanités. Le visage que regarde le protagoniste pourrait remplacer le crâne, symbole de la mort à venir que l'on retrouve dans ce type d'œuvres. La surface de la table reflète le visage du penseur qui apparaît près de l'effigie. *Le Penseur* se trouvant pourtant rarement cité dans le catalogue d'exposition ou dans la fortune critique (jamais à notre connaissance), il nous semble néanmoins qu'on nous parle enfin de la mort dans la mesure où il donne à réfléchir sur la disparition d'un individu. Puisque que nous distinguons les traits différents dans les deux visages, *Le Penseur* réfère également à la mort de l'autre et ce, avec une sensibilité rarement repérée chez von Hagens. La surface réflexive opérant entre les deux portraits s'avère d'autant plus riche que la présence de sourcils ou de

cheveux parfois posés sur les plastinats de corps entiers donne habituellement un effet d'ajout artificiel qui disparaît ici. Dans les plastinats, ces ajouts nuisent à l'abandon pour une lecture interprétative des représentations plastinées dans la mesure où ils ne semblent pas faire partie de la «sculpture» et accrochent, voire interrompent la réception avec un clin d'œil malvenu, un effet de cabotinage identificatoire. Avec *Le Penseur*, ces attributs physiques sont éclipsés pour ne laisser place qu'aux profils et aux formes du corps humain. La simplicité formelle, tant au plan de la couleur et que de la forme, favorise la médiation entre ce qui est vu et celui qui regarde le dispositif. Le regardeur tente moins d'émettre les liens l'associant physiquement au corps montré, que de se rendre disponible à ce que le dispositif porte en lui ou à ce qui en émane symboliquement. Cette remarque s'associe par ailleurs aux fins recherchées par les Vanités, lesquelles misaient sur la simplicité de la composition et l'évacuation du corps charnel afin d'estomper et de transcender l'identification légitime au corps humain. De ce fait, elles invitaient surtout à la réflexion sur la mort et au caractère véhiculaire du corps, sacré non pas comme tel, mais au lien qu'il a pu autoriser entre son porteur et son monde. *Le Penseur* est présent dans le catalogue d'exposition, mais n'y sera jamais commenté.

D'un tout autre registre, *Le Cycliste*¹⁹⁸ (ill. n° 5.11) présente de nombreux articles de sport juxtaposés au corps plastiné en plus de l'ajout des yeux et de cheveux, attributs qui devraient naturaliser leur apparence, mais qui agissent pourtant tout autrement. Le corps disproportionné en raison de l'allongement de ses membres «à des fins pédagogiques», *Le Cycliste* se rapproche davantage de la créature étrange et biscornue qu'à la représentation fidèle qu'on voudrait faire du corps. La citation se trouve ici atténuée pour plutôt s'apparenter à la caricature d'un personnage de cinéma ou de bande dessinée. L'exigence de l'anonymat souligné par von Hagens est bel et bien réussie : on a peine à reconnaître la morphologie d'un corps humain réel et du coup, la représentation fidèle de l'anatomie, argument majeur à l'exposition, laisse ici à désirer. Devant le dynamisme de la composition et l'étrangeté de ce corps frelaté assis sur une énorme bicyclette, il est difficile de ne pas remettre en question le fait « [...] que ce type de représentation [plastinats geltalistes fragmentés] qui crée des

¹⁹⁸ Afin de respecter la reproduction issue du catalogue d'exposition, le texte accompagnant le plastinat a été laissé tel quel.

espaces mitoyens sans extraire d'organes ou d'autres parties du corps surpasse les préparations traditionnelles dans la transmission de connaissances globales en anatomie¹⁹⁹.» Le spectateur est-il épris d'une concentration toute particulière dans sa découverte et dans sa compréhension de l'anatomie humaine ou serait-il plutôt ébahi et frappé par la mise en scène qui lui est proposée ? Permettons-nous de douter fortement que la raison principale motivant la disposition de corps éclatés, mimant le mouvement et l'activité humaine soit d'en stimuler l'état adéquat pour l'apprentissage. Ce n'est pas le fonctionnement et les liens qui unissent chaque organe que nous voyons d'abord, mais la dispersion caricaturale des fragments d'un personnage meurtri, presque menaçant, qui semble tout droit sorti d'un monde fictif.

Si *Le cycliste* semblait provenir du monde de la bande dessinée ou du cinéma, c'est également en raison de l'évocation du corps animé et surtout, en mouvement. L'illustration du mouvement à partir d'un médium fixe aura été une quête importante dès le début du XX^e siècle, entre autres pour le futurisme italien. *Le Coureur* (ill. n° 2.3), figure composée de bouts de peaux, évoque l'œuvre *Nu descendant un escalier*, associée à la période cubo-futuriste de Marcel Duchamp (ill. n° 5.12), et *Formes primitives du mouvement dans l'espace* d'Umberto Boccioni (ill. n° 5.13) par le dynamisme du corps en mouvement. Sur le *Coureur*, la vitesse se devinerait à la disposition des peaux qui semblent soumises à la pression du vent. L'effet est indéniablement réussi. Un autre mouvement d'avant-garde se trouve cité par le biais de *L'homme aux tiroirs* (ill. n° 5.14) qui rappelle vraisemblablement quelques œuvres de l'artiste surréaliste Salvador Dali. Alors que certaines parties du corps sont déboîtées, elles donnent de ce fait accès à des zones intérieures du corps. Bien que l'idée soit originale, nous ne pouvons faire fi de la référence éloquente à des œuvres telles la *Vénus de Milo aux Tiroirs* (ill. n° 5.15), *Le Cabinet anthropomorphique* (ill. n° 5.16) ou encore, *Girafe en feu* (ill. n° 5.17) où Dali use explicitement de cette stratégie iconographique.

Épousant des formes stylistiques reconnues, les références soutenues par les plastinats à des œuvres, des mouvements ou des esthétiques connus de l'histoire de l'art permettent de montrer le détail de la structure humaine. De ce fait, une mise en valeur du corps est permise par ces appropriations en plus de démontrer les potentiels de la technique de plastination.

¹⁹⁹ Gunther et Angelina Whalley (sous la direction de), *op. cit.*, p. 264.

Ces citations autorisent-elles à nommer la production comme étant de l'art ? Le doute s'amplifie. Pourtant, de la part du milieu de l'art contemporain, même si cette reconnaissance demeure très timide, certains cèderont à une certaine ouverture. La revue *Art Press*²⁰⁰ et plus près de nous, la revue québécoise *Espace*²⁰¹, toutes deux spécialisées en art, accorderont des articles à la production de Gunther von Hagens. Dans un texte publié dans la seconde revue, Mickaël Bouffard nous apprend également que le corpus de l'anatomiste ferait « partie du panorama d'introduction à l'art moderne de l'Université de Montréal.²⁰²» Le philosophe français Michel Onfray, dans son ouvrage *Archéologie du présent. Manifeste pour une esthétique cynique*, célèbre l'initiative de von Hagens en tant qu'artiste s'émancipant de la passion «thanatophilique» qui teinterait la production actuelle. Cette tendance se définirait, selon Onfray, par un « [...] goût pour la putréfaction et la charogne, mise en scène de la pourriture, pratique d'un *ars moriendi* fasciné par la décomposition de la chair dans la perspective de renouer avec le principe céleste et divin.²⁰³» La révolution amenée par von Hagens ne se tiendrait plus seulement dans la technique elle-même, mais dans le dépassement de la pensée platonicienne et chrétienne envers le corps. Il ajoute :

Von Hagens montre une chair pacifiée, reposée, éternelle, un corps épargné par la décomposition, participant de l'immortalité des pierres et des objets. Son propos esthétique induit un enseignement philosophique : la mort n'est rien ; le cadavre ne se réduit pas à la charogne et peut connaître la pétrification aseptisée – un genre de sculpture ; la vie disparue ; il reste une sorte de positivité [...].²⁰⁴

Si quelques auteurs acceptent cette production dans le réseau de l'art contemporain, les lieux investis par cette exposition sont, pour la plupart, à vocation scientifique. Nous savons toutefois que l'exposition a été produite au Musée d'art érotique de Hambourg (23 mars 2002 au 9 février 2003) et à la galerie d'art londonienne Atlantis (30 août 2003 au 4 janvier 2004).

Le rapprochement avec la discipline artistique nous semble également pertinent alors que, comme nous l'avons constaté, les repères les plus évidents prennent source dans les

²⁰⁰ Charles Melman, *loc. cit.*, pp. 54-57; Sophie Delpoux, *loc. cit.*, pp. 71-78.

²⁰¹ Mickaël Bouffard, *loc. cit.*, p. 42-43.

²⁰² *Ibid.*, p. 43.

²⁰³ Michel Onfray, *Archéologie du présent. Manifeste pour une esthétique cynique*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 2003, p. 76.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 78.

«sculptures» de von Hagens au point de vue formel et dans certains cas, dans l'appropriation évidente d'œuvres importantes de l'histoire de l'art occidental ou l'évocation d'un style ou d'un genre artistique. Ainsi, les références à l'art que les plastinats adoptent sont indéniables. Nous en avons donné seulement quelques-unes en exemples, ceci pour appuyer l'hypothèse que la réalisation de telles citations, lesquelles sont presque toujours relatées dans la presse, participent au flou empêchant de définir clairement la production. De plus, comme nous l'avons précédemment énoncé, l'appropriation d'œuvres s'inscrit dans une démarche courante chez les artistes contemporains. Il est à noter que la plupart des modèles prisés par l'anatomiste font partie du grand art, celui reconnu comme étant noble, comme faisant incontestablement partie intégrante de l'Histoire, celui que nous ne n'oserions pas remettre en question. Gunther von Hagens choisit ses références : de l'art académique de la Renaissance, il traverse aussi quelques exemples de l'art anatomique et celui des avant-gardes historiques... tous des mouvements solidement ancrés dans l'histoire. Ces citations empruntent des imageries que de nombreux spécialistes ont reconnues comme étant de l'art.

5.4 Les avantages offerts par la discipline artistique

Les corps morts plastinés n'effraient pas. En plus des transformations subies sur le corps, la ressemblance avec des œuvres d'art canoniques rassure puisqu'elle donne l'impression d'outrepasser l'inconfort lié aux corps morts en leur donnant une apparence esthétique familière. Non seulement les œuvres citées par les plastinats sont-elles connues par le grand public, mais avantage de taille, l'objet artistique acquiert parfois de la notoriété au fil du temps. Plusieurs œuvres dont nous reconnaissons une importance aujourd'hui étaient, dans leur contexte original et d'émergence, dénigrées. Il y a donc ces cas où le recul historique permet ce changement d'attitude vis-à-vis l'œuvre, ce qui pourrait également être avantageux pour les corps plastinés. Empruntant cette filiation de manière assurée, les plastinats geltastiques décrits plus haut s'amuse à revêtir les apparences de l'art. Protégés sous ce costume, nous savons toutefois ce qu'il peut dissimuler : sous l'imitation réconfortante des œuvres ou esthétiques reprises par les corps plastinés et par son mandat pédagogique, c'est toutefois ce corps mort qui, bien qu'étant oublié, s'y trouve toujours.

En fait, ces plastinats épousent seulement la forme de certaines œuvres d'art en imitant quelques-uns de ses traits afin de profiter de la permissivité et de la notoriété associées à un tel statut. Jose Van Djick souligne que les initiés à la production artistique contemporaine seraient davantage habitués à être confrontés à des situations choquantes que certaines œuvres offrent à voir. La sacralité associée au corps est effectivement traitée, remaniée de diverses façons par les artistes et «certaines expositions à sensation, en utilisant des tissus organiques humains, redéfinissent la permissivité éthique dans le domaine de l'art. Il est évident qu'en se situant entre l'art et le jugement éthique, Von Hagens avançait en terrain dangereux.²⁰⁵» Mais en même temps, en se donnant comme «unique», «authentique» et «fascinant», il table sur la surenchère exigée par la mise en spectacle non seulement de l'art, mais des productions des individus contemporains. Pourtant, cette permissivité pourrait être perçue comme étant avantageuse à la présentation des corps plastinés. En effet, nous pourrions penser que pour von Hagens, non seulement l'aura émanant de la zone artistique demeurerait et deviendrait protection en regard des hésitations «scientifiques», mais que l'objet artistique pourrait contourner bien des conventions éthiques, tel que l'affirme Edgard Wind :

De nos jours, dans les débats juridiques, on a pris l'habitude de justifier une œuvre, dont la valeur morale est douteuse, en exaltant les mérites artistiques, comme si l'on pouvait résoudre le conflit entre les deux forces par une nette différenciation des mots ! Comme si tout danger prenait fin là où commençait le pouvoir de la création artistique !²⁰⁶

En ce cas, c'est instrumentaliser l'art au service de la mise en scène de toute fantaisie, voire de tout fantasme. Avec son texte intitulé «Art dangereux»²⁰⁷, Arthur C. Danto explique comment l'art serait entouré d'une couche protectrice faisant en sorte que ce qui se déclare sous son couvert profite d'une liberté expressive hors pair. Prenant pour exemple des œuvres littéraires ayant été censurées²⁰⁸, il démontre comment les experts en la matière ont parfois

²⁰⁵ Jose Van Djick, *loc. cit.*

²⁰⁶ Demetrio Paparoni, *op. cit.*, p. 194.

²⁰⁷ Nous nous rapportons à l'extrait publié dans Demetrio Paparoni, *op. cit.*, pp. 173-201.

Ce texte d'Arthur C. Danto est extrait de *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-historical Perspective*, Farrar, Strau & Giroux, New York, 1992, 342 p.

²⁰⁸ Le texte d'Arthur C. Danto traite spécifiquement de la censure en art, mais il semble que la surexposition et le caractère transparent promu à outrance avec l'exposition de notre anatomiste a également pour but de camoufler une part de ce que l'exposition soutient.

réussi à les libérer de cet interdit parce qu'ils les considéraient comme étant des œuvres d'art. Ce statut faisait en sorte que le lecteur serait du coup «immunisé contre l'effet toxique, qu'elles auraient sur lui, dans le cas où ces mêmes expressions auraient été écrites ou dites dans un contexte étranger à l'art.²⁰⁹» Ainsi, en tablant sur l'absence de limitations expressives, l'art serait permissif.

En insistant sur la transparence de l'information à diffuser, le caractère scientifique de l'exposition ne satisfait pas suffisamment sa légitimité. Puisque le projet est remis en question par les spécialistes scientifiques tout comme pourraient le faire ceux de l'art, se poser dans l'équilibre des tensions entre les deux calme les ardeurs et au surcroît offre l'impression d'une maîtrise symbolique inusitée, en sus de l'habileté technique. Nous avons relevé que le mandat pédagogique semble précaire par le positionnement parfois spectaculaire des plastinats qui figerait le visiteur dans un sentiment de fascination ou d'emprise sous le caractère extraordinaire plutôt que dans une démarche d'apprentissage une fois dépassée la curiosité première, si ce n'est l'ébahissement.

À notre avis, Gunther von Hagens et son équipe jouent de ce quiproquo. D'ailleurs, le collègue de l'anatomiste, Régis Olry, qui enseigne la plastination à l'Université du Québec à Trois-Rivières aura compris la stratégie employée : «S'il avait présenté ses cadavres dans des cercueils, personne n'aurait eu envie d'aller les voir. Mais en leur greffant le titre d'œuvre d'art, ça rassure tout de suite le visiteur qui est alors plus enclin à observer l'anatomie ainsi dévoilée au grand jour.²¹⁰» Effectivement, nous pouvons imaginer que le succès n'aurait pas été aussi franc si nous avions présenté les corps dans des cercueils. Ces cercueils permettent de voir le corps préalablement soumis à la thanatopraxie, laquelle permet « [...] juste assez de mort pour le principe de réalité, juste assez de vivant pour le principe du plaisir. Quand nous refusons de voir le mort ainsi «arrangé», nous refuserions le déni ponctuel du passage de la mort dans notre vie, clé de voûte du deuil.²¹¹» Luce Des Aulniers révèle la racine étymologique du mot «cercueil», lequel viendrait du grec «sarkophagos» signifiant «qui

²⁰⁹ Demetrio Paparoni, *op. cit.*, p. 180.

²¹⁰ Régis Olry cité dans Louise-Maude Rioux Soucy. «L'alchimiste du corps». *Le Devoir*, 9 mai 2007, p. A1.

²¹¹ Luce Des Aulniers 2009, *op. cit.*, p.165.

mange la chair». L'auteure poursuit en soulignant que le travail effectué par les bactéries lors de la fermeture du cercueil permet un lent travail de retour à la terre, indéniablement difficile à imaginer pour les sensibilités contemporaines²¹², ce qui contribue à rebours à l'intérêt pour le cadavre, cadavre ici déjoué. Pourtant, le cercueil évoque la puissance symbolique de la mort et dans cette mesure, ce que met en évidence Régis Olry, c'est le corps mort comme matière à son dévoilement sans égard à sa nature. Il n'y aurait ici aucune allusion à la mort comme telle.

Nous avons remarqué que Gunther von Hagens joue sur les termes liés à la discipline artistique avec un plaisir équivoque. On opte pour des références à l'art afin de séduire le public et de désamorcer ses réactions. La tactique s'avère très rentable, d'autant plus que la discipline artistique engendre en elle-même un sentiment d'inconfort pour une grande partie du public depuis le phénomène que ses spécialistes ont nommé la crise de l'art contemporain. Si l'art n'a plus de règles, si ses repères sont devenus volontairement vagues, le pragmatisme rationalisant et sécurisant du discours de l'exposition nous lance sa bouée :

Comme le montre notre expérience dans le cadre des expositions [...] l'allure esthétique des plastinats de corps entiers ayant une pose particulière impressionne tellement le visiteur que ce dernier perçoit certains plastinats comme des œuvres d'art. On ne peut rien y objecter car «l'art se trouve dans l'œil de celui qui le regarde». On ne crée pas des œuvres d'art anatomiques ; elles le deviennent de par le jugement des visiteurs.²¹³

En somme, d'un côté en abattant tour à tour des cartes scientifiques et artistiques, et de l'autre côté, en s'en remettant à un relativisme subjectif de la voix populaire, le dispositif idéologique arguant l'art gagne en force, corrélativement au fait que nous savons que par cette stratégie de brouillage, c'est la capacité même de distance critique qui écope.

²¹² *Ibid.*, p. 173.

²¹³ Gunther von Hagens et Angelina Whalley (sous la direction de), *op. cit.*, p. 32.

CHAPITRE VI

PORTES OUVERTES SUR DES TENDANCES CONTEMPORAINES

L'information par l'image recrée en chaque citoyen un saint Thomas. Voir ? C'est encore croire. [...] En fait, derrière l'image, on retrouve toujours un émetteur soucieux de convaincre – à tout prix – ses interlocuteurs.⁶

S'abritant sous les toits de la science et de l'art, l'exposition *Le monde du corps* a recours au premier pour accéder à la crédibilité nécessaire afin d'encadrer la présentation de corps plastinés et au second pour s'inscrire dans la tradition artistique qui aurait un effet séduisant et sécurisant pour le visiteur. S'il y a hésitation face à l'exposition, le succès est toutefois attesté. Profitant du rapport actuel à la mort et d'une confusion quant à son statut, la réussite du projet s'expliquerait également parce qu'il s'introduirait dans la foulée des idéologies du moment.

Parmi différentes particularités, notre analyse des diverses productions artistiques occidentales révélait que le corps n'était jamais représenté que pour lui-même. La mise en scène dans lequel il prenait place participait d'un regard porté sur lui, tributaire des valeurs et des idéologies de l'époque de sa réalisation et pouvant être révélateur du rapport contemporain vis-à-vis la mort. Puisque les corps plastinés de von Hagens sont placés dans des positions précises et disposés à l'intérieur d'un espace investi d'une scénographie soignée, ils en feraient tout autant. Nous commenterons tour à tour ces thèmes donnés dans le discours officiel comme trop évidents pour que l'on ne s'y attarde pas, soit les notions de la

⁶ Fabrice d'Almeida, *Images et propagande : XXème siècle*, Florence, Éditions Casterman-Giunti Gruppo, 1995, pp. 181-182.

nouveauté, de la technique, de la démocratisation du savoir, de la nouvelle option d'existence post mortem et de corps identitaire qui se présentent comme des marqueurs indiciels des mentalités prégnantes dans les sociétés actuelles.

6.1 La nouveauté d'une technique jumelée à la science pour une démocratisation du savoir

La technique de plastination brevetée par von Hagens permettrait de voir des corps (morts) sous un nouveau jour. Membres écartelés, anatomies figées en pleine action sportive, fragmentations des profils, autant de positionnements qui attesteraient de la versatilité de ce qui est, à proprement parler, un nouveau médium, soit un nouveau support de diffusion d'information et d'expression. En plus de révéler une nouvelle forme de représentation, il conserve indéfiniment le corps. Voulant nous faire voir le corps autrement pour nous en dévoiler l'anatomie, la plastination témoignerait de l'essence du corps humain dans toute sa splendeur. Tant au plan de la publicité contenu dans le catalogue d'exposition que dans la presse, l'accent mis sur l'apport révolutionnaire de la plastination veut convaincre le visiteur : il sera bel et bien témoin d'une nouveauté sensationnelle qui marquerait la progression et, potentiellement, le parachèvement de la recherche anatomique. L'avancement de la science, l'innovation dans la technique, en plus d'être conjugués à la promesse d'authenticité seraient garants d'une crédibilité dont la présomption s'impose comme argument majeur à la pertinence de l'exposition.

Wilhem Kriz souligne que la nouveauté fait partie des facteurs contribuant au succès de l'exposition car, incarnée en la plastination, elle montre du jamais vu, laissant croire que la nouveauté adhérent à la science signifiait dès lors l'avancement, voire la progression. Ainsi, le critère de la nouveauté étant en soi attrayant, «l'invention» affichée d'une nouvelle technique à l'intérieur du domaine scientifique augmenterait également la curiosité envers l'exposition. Pierre Levy, dans son ouvrage *Les technologies de l'intelligence : l'avenir de la pensée à l'ère informatique* remarque effectivement que «la communauté scientifique valorise la découverte et fonctionne sur un mode compétitif. Cela engage les savants à poursuivre des recherches originales et les porte à souligner ce que leurs résultats amènent de

nouveau plutôt qu'à se pencher sur le passé des sciences.²¹⁵» Cette attirance pour la nouveauté ne se tiendrait toutefois pas seulement à la seule sphère scientifique, mais s'étendrait à l'attitude générale tant et si bien que l'exigence de la nouveauté induit un rapport au temps où l'obsolète, le périmé, le deviennent à vive cadence et où le culte de l'éphémère nous ferait oublier le temps long, celui à longue portée dans l'avenir et le passé.

Néanmoins, le philosophe poursuit en spécifiant que, suite à des découvertes, les inventeurs auront souvent recours au rappel de précurseurs ou de personnages importants ayant marqué leur discipline. Cette stratégie suggère que la nouvelle forme inventée «ait justement l'air d'aboutir comme naturellement au point que l'on veut mettre en valeur²¹⁶». Les écrits du catalogue glissent explicitement vers cette logique par le rappel incessant de l'histoire de l'art anatomique. À partir du XIV^e siècle, les dissections pratiquées sur des corps auront évolué vers l'avancement des connaissances en médecine. En poursuivant cette tradition, l'exposition présenterait la plastination comme un outil permettant son progrès : la durabilité des nouveaux supports corporels permettrait non seulement d'analyser le corps sur une période plus longue, mais de ce fait, de stabiliser la putréfaction des chairs et des organes, assurant une diffusion fidèle des données du corps. De plus, la permanence du matériau, permettant l'exportation de l'exposition, sert désormais la transmission de connaissances à un large public.

En insistant sur la nouveauté du médium de la plastination, l'exposition attire déjà l'attention en exploitant une fibre sensationnelle et en misant sur l'aspect révolutionnaire de cette technique. La démocratisation du savoir anatomique consentie par la technique et éclairée par la science devrait être accessible à tous. Cette idée est mise à profit par le discours de l'exposition. D'entrée de jeu, Wilhem Kritz rappellera l'honorabilité de cette mission :

²¹⁵ Pierre Lévy, *Les technologies de l'intelligence : l'avenir de la pensée à l'ère informatique*, Paris, La Découverte, 1990, pp. 162-163.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 163.

Dans les sociétés modernes, l'instruction du grand public n'a cependant pas une place moindre ni un rang éthique inférieur à celle des universitaires. Le profane en médecine a le droit de se demander à quoi ressemble l'intérieur d'un être humain et il doit pouvoir le voir s'il le souhaite.²¹⁷

L'accès au savoir se présente bel et bien comme un argument inattaquable, ouvrant la voie à la recherche de vérité ou plutôt d'authenticité comme une arme de défense à l'ignorance. Cette démocratisation du savoir s'attaquera donc aux tabous, perçus comme néfastes et porteurs de mensonges. Ainsi, l'acte de les transgresser tiendra de bouclier à l'obscurantisme lassant qu'entraîneraient la morale et les limites intrinsèques aux tabous. L'essayiste Jean-Claude Guillebaud, dans son ouvrage *Le goût de l'avenir*, définit la tension existant entre la recherche de limites ou de limitation et celle de la transgression en mettant en évidence notre méfiance actuelle à l'égard de tout ce qui paraîtrait régi par la morale :

Jour après jour, nous affichons notre préférence pour la transgression avec une telle opiniâtreté qu'elle s'apparente désormais à un réflexe aussi élémentaire que la respiration ou les battements du cœur. Ce réflexe n'est d'ailleurs pas dénué de pertinence. Il est – aussi – une façon de nous prémunir contre un retour possible de l'intolérance [...].²¹⁸

Profitant de cette tension, la connaissance scientifique que donnerait *Le monde du corps* se donne comme devoir d'éclairer tout ombre portée sur le droit de connaître, de savoir et surtout, de voir le corps mort. Le tabou de la mort se présente dès lors à l'antipode de la rationalité clairvoyante de la science promue par l'exposition. Comme le souligne Guillebaud, le statut de la science, bien qu'ébranlé à maintes reprises durant l'histoire, profiterait d'une certaine liberté, d'une confiance attribuée à son pouvoir de faire émerger de nouvelles technologies favorisant la qualité de vie humaine. Les conquêtes de la médecine qui auront contribué, entre autres, avec les progrès de l'hygiène au contrôle des maladies infectieuses et à la maîtrise de leur propagation, font en sorte que la durée de vie augmentera peu à peu, si bien que la mort infantile est actuellement perçue comme un échec²¹⁹. Dans cette mesure, selon l'idéologie scientiste, les recherches de la médecine, profilées dans l'espace laïc, ne devraient être pas être enfreintes par les encadrements juridiques et normatifs, lesquels seraient exposés à l'infiltration de croyances mystiques et de tabous. La

²¹⁷ Gunther von Hagens et Angelina Whalley (sous la direction de), *op. cit.*, pp. 6-7.

²¹⁸ Jean-Claude Guillebaud, *Le goût de l'avenir*, Paris, Seuil, 2003, p. 85.

²¹⁹ Le sociologue Paul Yonnet élabore davantage sur ce dernier point. Nous y reviendrons alors que nous traiterons des modèles corporels donnés par l'exposition.

science a un devoir de vérité qu'elle cantonne toutefois dans l'empirisme, en se rassurant et en nous rassurant sur la complexité de l'être : le savoir porte alors essentiellement sur la matérialité (relativement) maîtrisable. La démocratisation du savoir anatomique rendue par l'accès à l'information donnée par la science ajoute un rôle salvateur à l'exposition. Ainsi, le statut actuel de la science donnée comme recherche de vérité est certainement profitable pour justifier l'exposition et les auteurs de son catalogue s'en servent profusément. En touchant les cordes sensibles du public, soit la soif pour la nouveauté ainsi que la démocratisation des droits et des savoirs, la porte est assurément ouverte, prête à accueillir, si ce n'est à acclamer la venue d'une telle initiative.

6.2 La plastination en remplacement des formes post mortem actuelles

Outre les implications en technologies génétiques de pointe, le bouleversement technique engendré par l'exposition pourrait se vérifier sur maints registres. Nous n'avons qu'à penser à l'imaginaire et à la pratique de disposition des cadavres, dont les variations, entre les deux grands archétypes du feu et de la terre, n'ont subi que peu de modification depuis des millénaires marqués par la disparition et la dissolution des corps²²⁰. Nous pourrions également imaginer que l'utilisation de la technique de plastination aurait éventuellement un impact sur la conservation et la présentation d'autres substances vivantes que le corps humain (plantes, animaux, etc.). Car si un « changement technique est *ipso facto* une modification du collectif cognitif, il implique de nouvelles analogies et classifications, de nouveaux mondes pratiques, sociaux et cognitifs.²²¹ » Von Hagens affirme lui-même: « Ce que nous faisons avec un corps humain authentique aujourd'hui illustrera ce qu'il sera possible de réaliser dans l'avenir avec le génie génétique.²²² » De telles suppositions engagent une conversion associée à la perception du monde et, éventuellement, aux modes d'existence post mortem. En effet, sous le propos rationalisant de la science et de la technique, se tiendrait une seconde forme de démocratisation (autre que celle liée au savoir), celle-ci beaucoup plus chimérique et pointée sans grand étalement dans le catalogue d'exposition. Il nous semble que la technique, conjuguée au projet de l'exposition, suggère une certaine démocratisation

²²⁰ Luce Des Aulniers, « Par terre et par feu, pérégrinations humaines vers l'infini », *Frontières*, vol. 10, n° 2, hiver 1998, pp. 15-20.

²²¹ Pierre Lévy, *op. cit.*, p. 166.

d'une forme post mortem dans la mesure où la plastination se trouve accessible à tous. Alors que les services funéraires requièrent un investissement financier souvent supérieur aux moyens des survivants, la plastination, quant à elle, demeure sans frais. À ce sujet, l'anthropologue Louis-Vincent Thomas démontre comment l'industrie funéraire tire souvent profit de l'état des deuilés pour leur soutirer davantage que ce qu'ils pourraient se permettre. Par exemple, par le choix des cercueils offert à la clientèle, Thomas y voit «un échantillonnage fidèle des classes sociales. Encore que souvent le luxe soit plutôt à la mesure de la culpabilité des survivants que de leurs réels moyens financiers.²²³» Nous avons précédemment discuté de la complexité des rituels funéraires qui commande chaque geste du deuilé pour le conduire dans une organisation amortissant le choc de séparation avec le défunt. Or, dans une société où l'économie du temps et des ressources financières est encouragée, ces rituels peuvent s'avérer comme des fardeaux supplémentaires à la vie quotidienne que la plastination pourrait solutionner par le seul don de son corps. Par ailleurs, lorsque Gunther von Hagens énumère les motivations des donneurs à la plastination, il mentionne la cause louable de l'éducation, mais également que la technique permet de détourner la décomposition du corps ou l'incinération en plus d'économiser sur les frais relatifs à de telles pratiques. Jose Van Dijk ayant écrit sur le sujet, note que leur motivation est formée par la perspective que leur corps sera transformé en statue ou en œuvre d'art²²⁴. Plusieurs évoquent également l'idée d'une réincarnation. Certains affirment carrément un but de rendre éternel leur corps, ce qui leur est d'ailleurs offert. Ainsi, alors que le catalogue résumé au deuxième chapitre offre une perception axée sur la valorisation de la recherche anatomique, la gratitude envers la médecine ou la valorisation du corps lui-même, il faut considérer des motivations évidentes de l'ordre de l'a-mortalité dans la mesure où les prérogatives propres à la plastination offrent, de façon illusoire, l'absence des bousclements amenés par la mort. Puisque les rituels funéraires tendent vers un certain affaiblissement, la plastination comme nouvelle forme d'existence post mortem deviendrait-elle une solution supplémentaire aux options actuellement en vogue ?

²²³ Louis-Vincent Thomas 1978, *op. cit.*, p. 108.

²²⁴ Jose Van Dijk, *op. cit.*

L'idée peut sembler insolite, d'autant plus qu'elle poserait un problème d'encombrement des espaces, mais est souvent énoncée dans les nombreux sites Internet où les discussions ouvertes à ce propos sont disponibles. Bien que dans son ouvrage *Les technologies de l'intelligence : l'avenir de la pensée à l'ère informatique*, Lévy traite des formes d'intelligences artificielles liées à l'informatique, il se sert explicitement de toutes formes de techniques afin d'illustrer son propos. C'est ainsi que de l'écriture, des diverses formes de communications aux institutions, une nouvelle technique sera perçue comme une découpe du réel. À travers elle, la perception puis la représentation de la réalité en sera influencée. Puisque cette technique sera manipulée, transformée puis utilisée par diverses sources, elle deviendra, en quelque sorte, un canalisateur, à partir duquel un nouveau mode de perception de la réalité pourrait s'établir. En tant que support matériel, elle agit aussi en tant que forme de mémoire. Dans cette optique, elle ne se présentera non seulement comme technique isolée dans une seule et décisive fonction, mais elle s'infiltrera dans les méthodes ou les instruments de travail. De ce fait, le «sens d'une technique n'est jamais donné à son origine [...]»²²⁵ À cet égard, qu'indique le succès des expositions de corps plastinés? Que pouvons-nous penser de l'avenir de la technique de plastination ?

Le nombre de 25 millions de spectateurs de l'exposition paraît d'emblée impressionnant. Il reste que ce chiffre ne représente qu'une mince proportion à l'échelle mondiale. Néanmoins, il nous est permis d'imaginer, sans pour autant avancer que cette hypothèse sera confirmée, que la plastination pourrait, peu à peu, s'installer comme mode d'«embaumement» et de disposition du corps mort dans un espace laïc. La possibilité de la naissance d'un autre mode post mortem est déjà signalée par les auteurs du catalogue de l'exposition, bien que leur discours s'oriente davantage sur la nécessité de l'enseignement de l'anatomie. Toutefois, derrière cet argument, certains d'entre eux laissent entendre que la révolution de la technique implique un nouveau rapport au corps mort sans toutefois le définir comme tel. Nous pourrions avancer que la requête que nous lui adresserions se trouverait dans l'exigence du corps utile, profitable, bref de s'inscrire dans la logique utilitariste qui imprègne le néo-libéralisme.

²²⁵ Pierre Lévy, *op. cit.*, pp. 166-167.

Quant à la scénographie des espaces d'expositions, il semble qu'elle encourage implicitement cette idée. En effet, au seuil de l'entrée à la salle d'exposition, une affiche prend place et indique les remerciements à l'attention des donateurs dont les corps sont maintenant plastinés. Au milieu du parcours, deux documents officiels de don du corps à l'Institut de plastination sont reproduits sur un mur. Le témoignage écrit à la main de deux donateurs explique leurs raisons motivant ce choix. Le parcours achevé, un espace est alloué pour des informations supplémentaires. On y trouve le dépliant de format carte postale permettant de s'inscrire et de s'informer pour le don de son corps. Ainsi, si le visiteur a apprécié ce qui était à voir dans les salles précédentes, il peut y participer activement... une fois décédé. Le choix de se faire plastiner permettrait donc d'esquiver la disparition du corps mort. Anonyme, près de l'objet d'art, le corps post mortem plastiné vaincra et résistera au temps. Non seulement toutes traces des circonstances de la mort se trouveront effacées, mais une nouvelle forme corporelle lui sera attribuée. À sa mémoire ne seront associés que les souvenirs de son vivant et ce nouveau corps projettera sa nouvelle «identité». Or, cette transformation liée au corps nous mène vers la notion d'authenticité des corps présents dans l'exposition *Le monde du corps*.

6.3 Le corps authentique : la nature du matériau

Nous avons décelé en la plastination une forme de représentation modelée par plusieurs étapes de modifications chimiques. Ce processus aboutirait autant vers une représentation du corps humain que sa présentation dans la mesure où les interventions réalisées sur le corps transforment sa matière originelle et la soumettent à l'imitation d'un corps en vie, suggérant une identité qui lui était en premier lieu étrangère. De ce fait, le corps plastiné devient un artefact dont l'origine est organique. Si nous pouvons approuver que le matériau de base soit constitué d'humains véritables, bien que cela demeure difficilement vérifiable, la qualité d'authenticité en reste là. Lorsque nous prenons place face à eux, nos repères évaluatifs quant à reconnaître le corps humain deviennent limités. En effet, nous distinguons sa forme humaine, les parties anatomiques qui la constituent, mais la manipulation chimique qui a été subie a pour effet de déréaliser le corps. Par la couche de plastique translucide qui semble les recouvrir, par l'écartèlement de la peau et des organes, par les coupes traversant et déformant la structure et par l'absence de tout gras sauf disposés comme faire-valoir de la musculature

ou encore faisant office de seins, ces écorchés se rapprochent davantage du corps bigarré et inventé. Selon l'avis de Van Djick, une reproduction entièrement artificielle en d'autres matériaux pourrait paraître plus fidèle quant aux critères d'authenticité du corps humain : «les sculptures plastinées sont autant des imitations de corps humains que les mannequins de cire du XVIII^e siècle et semblent quelquefois moins réels qu'eux²²⁶». C'est ici que se perd la force de l'argument massue de l'exposition, non pas tant d'une authenticité en terme de représentation, mais concernant son matériau de base. De plus, si authenticité il y a, c'est celui de la conception utilitariste du corps. Insister sur l'importance du corps authentique comme facteur de taille à la favorisation de l'apprentissage anatomique surprend alors que nous ne pouvons faire fi de la charge des modifications chimiques apportées au corps.

Gunther von Hagens affirmera que l'attitude naturelle des plastinats permet au visiteur de s'y identifier et favorise ainsi l'apprentissage, ce qui ne pourrait être avec un corps présentant les signes de la mort ou encore, par le biais de modèles artificiels, comme si l'identification à un corps ne pourrait que contenir une projection dans l'avenir. Un tel argument malmène bien la psychologie. De plus, toujours selon lui, la schématisation des anatomies artificielles ne rendrait pas compte des variations retrouvées d'un individu à un autre, comme si, pour tout quidam intéressé à la question, ce qui importait, c'était davantage la comparaison des singularités, que la conception et la représentation anatomique courante. Face aux modifications du corps plastinés, nous pourrions penser que l'individu s'enthousiasmerait devant ceux-ci car, au contraire, il ne s'y reconnaît pas. Pour l'anatomiste, il est important d'évacuer l'aspect émotionnel que peut susciter ces corps. Ainsi, par la voie d'une désensibilisation, les corps sont extraits des sujets qui les ont animés, ouvrant la voie à l'instrumentalisation du corps. De plus, et de toute évidence, ce qui est montré par les dissections des corps demeure habituellement caché sous la peau. Les plastinats se définissant autrement que le corps naturel, enveloppé de peau, présentant des traits spécifiques, on peut vite oublier qu'il s'agirait là de réels corps humains. La fascination ressentie par le visiteur pourrait en ce sens être provoquée par les surprenantes apparences et poses des plastinats. À ce propos, que révèlent-elles? Quels modèles du corps donnent-elles à voir ?

²²⁶ Jose Van Djick, *op. cit.*

6.4 Les corps plastinés comme modèles corporels utopiques

En relatant les facteurs ayant contribué à la baisse de la mortalité des mères et de leurs enfants, le sociologue Paul Yonnet démontre comment cette nouvelle réalité, en sus de nombreux bouleversements sociaux, prend actuellement comme modèle identitaire la figure de l'adolescent.

La nouvelle définition que la société produit de l'adolescence se déploie dans le cadre du recul de la mort. Au croisement d'une évolution qui sacralise l'inachèvement adolescent, comme modèle de personnalité ouverte et jamais finie, et d'une autre qui voit les enfants devenir des êtres à part entière, précocement autonomes, mais plus tardivement appelés à exercer des responsabilités dans la société, se situe le phénomène paradoxal du «jeunisme».²²⁷

Les grossesses se réalisant à un âge plus tardif et sélectionnées sous une base volontaire, les devoirs envers la reproduction se manifestent désormais dans une liberté nouvelle qui aura transformé les rôles de chaque membre d'une société au plan psychologique et relationnel. Pour la première fois dans l'histoire, le «vieux âge» est devenu « [...] le centre de la mort, mais ses conséquences se font également, et tout aussi lourdement, sentir sur la définition psychologique et sociale des âges de la croissance, jusqu'à reformuler l'adolescence dans une définition complexe, extensive et, encore, absolument nouvelle.²²⁸» Notons qu'il n'y a aucun modèle de vieillesse donné par l'exposition *Le monde du corps*. Si l'on traite de la mort, ce n'est qu'indirectement, soit par le biais du matériau. Il est intéressant de constater que l'auteur a développé antérieurement ses recherches en émettant un parallèle entre l'esthétique développée dans et par la musique rock et ce phénomène du «jeunisme».²²⁹ Considérant que les dernières expositions de Gunther von Hagens montre de nouveaux plastinats figés dans des poses imitant celle des musiciens rock en pleine action, guitare et autres instruments de musique accroché à leur corps, il nous semble qu'il confirme les propos de l'auteur puisque, selon Yonnet, la société actuelle encourage l'individu qui présente toujours l'inachèvement, ne se sortant jamais de sa quête à se construire et qui grandira perpétuellement. Puisque l'on meurt plus tard, le sentiment d'a-mortalité, selon Yonnet, se trouve amplifié.

²²⁷ Paul Yonnet, *Famille I. Le recul de la mort. L'avènement de l'individu contemporain*, Paris, Gallimard, 2006, p. 339.

²²⁸ *Ibid.*, p. 333.

²²⁹ Voir à ce sujet «Rock, pop, punk. Masques et vertiges du peuple adolescent» dans Paul Yonnet, chap. in *Jeux, modes et masses*, Paris, Gallimard, 1985.

S'est formé l'idéal social d'un état, l'état adolescent, caractérisé par la fierté de sa personne, le sentiment d'immortalité [pour a-mortalité], l'arrêt de la croissance sociale, mais l'accumulation, dans le meilleur des cas, des conditions d'une croissance sociale plus tardive, le recul devant l'établissement, le goût de la fête, l'expérience ludique, une énergie sans fin – la capacité d'énergie étant devenue l'une des valeurs autour desquelles se reconnaît et s'identifie le plus sûrement la jeunesse, une valeur saluée dans la musique, spectacularisée dans la danse, vérifiée dans l'épuisement périodique.²³⁰

Ainsi, l'adolescence et la jeunesse se donnent comme les repères existentiels idéalisés, ce dont l'exposition *Le monde du corps* offre un reflet...«authentique» par la bonne tenue des plastinats.

En effet, grâce à la technique de plastination, le corps pouvant être trafiqué, sa durée éventuellement prolongée, il peut également se construire selon un idéal esthétique. Au Centre des sciences de Toronto, le corridor où prenaient place les organes isolés du corps débouchait sur un plastinat suspendu au plafond, nous surplombant, les skis au pied (sous lesquelles était inscrit «plastination» à la manière d'une marque de commerce). Le ton était donné : les morts que nous allions visiter donnaient l'impression d'être en pleine forme et arboraient des poses pour le moins surprenantes et dynamiques. *Le cycliste* (ill. n° 5.13), *Le joueur de basketball* (ill. n° 6.1), *Le joueur de football* (ill. n° 6.2), *Le planchiste* (ill. n° 6.3) et *La nageuse* (ill. n° 6.4) ne sont que quelques exemples du vaste échantillon de corps présentés en action sportive. Leur corps invoque une énergie foudroyante : les yeux fixes et la bouche entrouverte suggèrent leur concentration. Le sport impliquant un dépassement de soi, il «propose de battre des records, donc d'améliorer le rendement de son corps-machine, l'aspirant-champion est avec son corps dans un rapport qui rappelle singulièrement le modèle de la technologie industrielle.²³¹» Si ces modèles sont loin de ceux que nous tenons personnellement, notre mort venue, la plastination nous permettra d'atteindre cette image tout en définissant le profil mince du corps et de la musculature... parfaite. Énergisés, jeunes, beaux et vifs, les corps plastinés donnent l'impression de se surpasser, de s'associer aux imageries actuelles de la publicité.

²³⁰ *Ibid.*, p. 368.

²³¹ Louis-Vincent Thomas 1978, *op. cit.*, p. 188.

La recherche du plaisir instantané, de la vie active que promeuvent celles-ci met en évidence une difficulté à négocier avec les limites qu'elles soient d'ordre temporelles, financières ou psychologiques comme le souligne la psychanalyste Isabelle Lavergnas :

Nous vivons en effet sur un mode de fonctionnement collectif qui est celui du plaisir immédiat, de l'orgasme infini. En quelque sorte un état d'adolescent forcené qui évacue tout ce qui est perçu comme négatif : tout principe de limite, mais aussi la maladie, la vieillesse, la solitude, l'échec. [...] Quelque chose de tout à fait antinomique par rapport à l'idéologie qui a prévalu pour les générations précédentes, et qui était construite, elle, sur les interdits moraux et les limitations de la jouissance.²³²»

Ce qui ne charme pas d'emblée devient évacué, tassé du chemin. Par la plastination, même une fois inerte, le corps se donne à voir comme invincible. Ainsi, rares sont les corps plastinés qui ne se moulent pas à cette idéologie de la jeunesse éternelle. Cet aspect séduit et ajouterait du poids au choix à la plastination plutôt qu'aux techniques usuelles.

Il y a tout même des modèles imparfaits. Ils projettent une image diamétralement opposée. Par exemple, *L'obésité dévoilée* (ill. n° 6.5) montre la comparaison d'un corps svelte à celui corpulent. D'emblée, notre regard est porté sur l'épaisse couche de tissus adipeux qui contournent et façonnent le profil du corps obèse. Cette masse à la couleur blanche recouvre également les organes, amoindrissant du coup la précision quant aux contours de ceux-ci. Ainsi juxtaposé à un corps mince, nous pouvons en remarquer les différences tant au plan de la forme que de la disposition ou plutôt l'accessibilité au regard des organes. Là où l'image est reproduite dans le catalogue, la fiche didactique mentionne l'anormalité du deuxième corps et les répercussions engendrées par le surplus de poids, ceci par souci pédagogique.

La comparaison de tranches sagittales provenant d'une personne obèse (136 kg) à celles qui proviennent d'une personne mince (54 kg) révèle le fardeau alarmant auquel les organes internes sont soumis pendant les années qui ont précédé le décès prématuré de cette personne. [...] La personne est décédée d'un dysfonctionnement cardiaque vers l'âge de 50 ans.²³³

²³² Des Aulniers, Luce, «Angoisse dans l'air du temps. Entretien avec Isabelle Lasvergnas-Grémy», *Frontières*, vol.12, n° 2, printemps 2000, p. 42.

²³³ Gunther von Hagens et Angelina Whalley (sous la direction de), *op. cit.*, p. 191.

Le seul corps obèse est donné en exemple comme un modèle à éviter. Depuis quelques années déjà, dans les modèles culinaires comme ceux corporels, le gras est effectivement considéré comme une substance répugnante et néfaste pour l'individu. Le sociologue Claude Fischler souligne l'apparition du phénomène relativement récent de la lipophobie dans le corps médical :

Au cours du XX^e siècle, graduellement, le discours médical précise et accentue son opposition globale au gras, qu'il voit désormais comme une sorte de tissu parasite plutôt que comme une salutaire réserve d'énergie. Le XX^e siècle marque la montée simultanée et paradoxale de la minceur comme valeur esthétique-morale et l'accession de l'obésité au rang de fléau mondial de santé publique. Ce sont désormais des corps musclés qui sont désirables pour les hommes mais aussi, bientôt, pour les femmes.²³⁴

L'obésité dévoilée s'avère en ce sens comme étant à l'antipode du modèle de beauté corporel actuel. Par ailleurs, les causes du décès du modèle n'étaient-elles pas soumises à la règle de la confidentialité de tout détail permettant d'identifier biographiquement le plastinat? Nulle part ailleurs nous n'avons accès à ce genre d'informations. Du coup, puisque cette mort est symptomatique de la mauvaise mort en ce sens qu'elle n'est pas souhaitable, autant pour les critères socio-esthétiques que pour les budgets alloués en santé, il semble que les organisateurs se soient permis de passer outre leur propre devise. Nous pourrions avancer que selon leur logique argumentaire, cette information demeure à caractère pédagogique puisqu'elle incite à entreprendre *a contrario* de saines habitudes de vie. Nous ne disposons d'aucune étude permettant d'infirmier ou de valider cette hypothèse. Pour tous corps dont le poids est considéré normal, la technique de la plastination, qui implique une étape de dégraissage, contribuera à annuler tout excédent de gras, produisant un corps potentiellement plus mince que lorsqu'il était en vie. L'idée plaît. Quoiqu'il en soit, *L'obésité dévoilée* ajouté au plastinat *Le fumeur* (ill. n° 6.6), sont parmi les rares à montrer le corps imparfait. Notons que le dernier est particulièrement déstabilisant. En commentant les variétés d'organes plastinés présentant des malformations congénitales ou provoquées par des maladies, Van Djick perçoit dans le projet d'exposition un «prolongement direct d'une tradition moralo-

²³⁴ Claude Fishler, «Le gras», *L'Actualité*, juillet-août 2004, p. 36.

réaliste en art anatomique.²³⁵» Il y aurait donc le modèle à suivre et celui à éviter, conforme au poids-santé, sans égard aux forces de transgression de cette règle.

La plastination s'offrirait potentiellement comme option distinctive à la thanatopraxie. Beaux, jeunes, sportifs, ces corps présentent aussi une allure aseptisée. Thomas écrivait déjà à propos de la thanatopraxie qu'elle témoignait d'une tendance affichée à l'aseptisation des corps : «Dans la vaste conjuration du sale, la société de consommation s'est surpassée à grand renfort de détergents, bijavellisants et autres tornades blanches. La thanatopraxie, c'est certain, vérifie cette coprophobie obsessionnelle.²³⁶» Il nous est évident que les plastinats suivent cette tendance, par un type de corps physiquement beau dans la mesure où il suggère la bonne santé physique, mais aussi propre, effaçant toute odeur désagréable et tous signes de putréfaction que l'équilibre formel et l'harmonie d'ensemble appuient. La beauté provient davantage de cette modélisation de l'apparence ou de la structure corporelle que de la taille et de la forme des organes. Du moins, c'est ce qu'on nous suggère. Sortis de l'inertie de la mort, ils représentent la vie, voire la perfection de la créature humaine. Ce trait marque également la poursuite de la tradition anatomique dans la mesure où la découverte de l'intérieur du corps humain stimule une perception optimiste de la machine humaine, à l'image du «corps glorieux» tel que le définit Louis Seguin. Ce corps est vu comme solution au paradoxe du sort du corps humain, soit sa lente putréfaction, et de la notion d'éternité qui lui est, dans le contexte religieux, destiné.

Dans le cadavre décomposé, mis en terre, il y a non pas un germe matériellement imputrescible mais un germe divin qui porte en lui le principe et la promesse d'une reviviscence future, la "semence" dont parle Paul de Tarse. Le corps chrétien renaîtra à la vie au-delà de sa tombe et de sa pourriture. Mieux encore, cette renaissance implique une transfiguration qui l'exalte mais qui la maintient du côté du réel. Ce sont bien les corps et non les âmes seules qui seront ressuscités. [...] Le corps glorieux échappe à l'asservissement de la chair, à la décomposition et à la puanteur.²³⁷

Ce corps glorieux, figure apparue avec l'art anatomique, s'incarne vraisemblablement en la plastination.

²³⁵ Van Djick, *op. cit.*

²³⁶ Louis-Vincent Thomas 1978, *op. cit.*, p. 123.

²³⁷ Voir Louis Seguin, *loc. cit.*, p. 169.

Pour rendre l'apparence du corps vivant selon nos préférences esthétiques, l'option de la chirurgie plastique s'offre à nous et dorénavant, nous pouvons en prolonger le contrôle avec la plastination. Axel W. Bauer soulignait positivement cet aspect alors qu'il permettrait à l'individu une meilleure «qualité de vie» (qu'il ne qualifie d'ailleurs pas) car son corps sera non seulement conservé, mais dans une esthétique certaine. Son corps servira la démocratisation du savoir et en prime, il demeurera beau. Comme le souligne Luce Des Aulniers, il est étonnant de constater les paradoxes émergents de ce refus à laisser la mort agir sur le corps :

[...] de notre vivant, le botox, entre autres, ne remplissait-il pas la même fonction, de suspendre l'incrustation de l'âge, de faire comme si...? De stopper l'irradiation de la ridicule...? Sous cette poussée, se pourrait-il que plus nous voulons nous établir dans une «éternelle» jeunesse, plus nous refusons aux morts de se fixer comme morts ? Comme si dès lors, leur exclusion de la logique esthétique du vivant outrageait la nôtre... Encore ici, se discerne un paradoxe : ce que nous détestons chez le mort, le masque rigidifié, beaucoup de nos contemporains le recherchent comme une sorte de preuve que sur eux, le temps ne passe pas...²³⁸

En somme, la nature des plastinats est hybride, composée à la fois de chair véritable et des produits de la technologie. En cela, ces corps appartiennent vraisemblablement à l'époque actuelle alors que les champs du réel et de la fiction ne demandent plus à être distingués, mais dériveraient plutôt d'une forme postmoderne de maîtrise symbolique, mais de manière factuelle, organisationnelle. Les domaines de la biochimie et de la transformation génétique font désormais partie intégrante de notre réalité, de notre manière d'aborder le corps comme organisme vivant. Demetrio Paparoni note d'ailleurs que :

²³⁸Luce Des Aulniers, publication en 2009, *op. cit.*, p. 174.

Au cours des années quatre-vingt-dix, la diffusion – au niveau planétaire – d’Internet et du satellitaire, accentue la conviction que la technologie est toute puissante, et peut même nous procurer l’immortalité [au sens de l’a-mortalité]. [...] La troisième génération d’artistes postmodernes (la question ne se pose évidemment pas en termes d’état civil) commence justement par la fin du «post humain», génération déçue du fait que le corps est bien autre chose qu’une machine, dont on ne peut remplacer des pièces, et du fait que la jeunesse – que nous procure la chirurgie – n’est qu’un triste mensonge. On comprend que l’aspiration à un corps parfait ou – de toute façon – manipulé dissimule une dangereuse idée de super homme.²³⁹

Ainsi, pouvons-nous questionner le discours entourant l’exposition alors qu’il cherche à situer le corpus selon des termes binaires, par exemple en confrontant l’authenticité à la fausseté ou encore, en présentant les réactions du public comme étant soit favorable à l’exposition ou en désaccord. Il semble qu’on l’on refuse de porter une réflexion sur la perméabilité des frontières entre le montré, le suggéré, le caché, en n’ayant aucune idée des coûts psychiques de l’un ou l’autre, pour plutôt revendiquer des critères tels l’authenticité et la naturalité, qualités qui, il nous semble, ne possèdent plus la même portée depuis l’apparition de l’époque postmoderne. En fait, le réflexe de séparer et de différencier les thèmes opposés (vrai/faux, naturel/artificiel, etc.) démontre une difficulté à penser ces catégories en des termes métissés et des nuances, appelant autant une analyse des «dessous», mais ici d’ordre psychoculturels. À l’heure où la pratique de chirurgie plastique et de l’identité multiple traversent les modes de vie actuels, la vive défense à l’authenticité des corps plastinés ne ferait qu’admettre un malaise à en justifier la pratique. La ferme volonté de se rattacher à une tradition de l’art anatomique du XIV^e siècle détournerait le fait que l’exposition *Le monde du corps* soit si populaire parce qu’elle traite implicitement de thèmes contemporains tels le corps muté, l’identité construite sur mesure, le corps comme matériau identitaire, la fusion du réel et du faux ainsi que les critères esthétiques actuels du corps (mince, sain et potentiellement musclé). Et coiffant le tout comme dans une logique implacable, elle obture la réalité du rapport dominant à la mort. Sous l’emprise du fantasme de contrôle ou du spectacle (les deux ici rencontrés), la mort est déréalisée.

À rebours, la démocratisation du savoir et des formes post mortem, l’identité, le corps, les enjeux de l’existence humaine sont implicites aux corps plastinés, donnés essentiellement par

²³⁹ Demetrio Papanoni, *op. cit.*, p. 11.

l'usage qu'ils permettent. Ainsi, l'exposition revêt un caractère fortement idéologique, « [...] en rivant le regard exclusivement sur le corps et le corps fonctionnant, esthétique et merveilleux. Elle en évacue les autres sémantiques complexes et tout aussi admirables.²⁴⁰»

²⁴⁰ Luce Des Aulniers publication en 2009, *op. cit.*, p. 190.

CONCLUSION

Ce mémoire consistait à décortiquer les stratégies employées par l'exposition *Le monde du corps. Exposition anatomique de corps humains* de l'anatomiste Gunther von Hagens afin de comprendre l'engouement qu'elle suscite malgré sa nature inopinée. Les limites que nous pouvons percevoir dans notre mémoire ouvrent la voie à plusieurs questions pouvant amorcer des recherches ultérieures puisqu'elles tiennent principalement de la forme de l'essai que nous avons adopté. Par exemple, nous aurions pu choisir d'effectuer un travail d'enquêtes auprès des visiteurs de l'exposition. Cette approche empirique aurait permis de mieux préciser et appuyer l'apport de certains énoncés du dernier chapitre. De cette façon, nous aurions pu comparer l'importance distinctive des thèmes de la technique, de la nouveauté, de la démocratisation du savoir, du statut du corps ou encore, de l'éventualité d'une nouvelle forme post mortem véhiculée par les corps plastinés de von Hagens. Ce travail nous aurait également éclairés par rapport aux représentations que se donnent eux-mêmes les visiteurs face à la mort. Nous avons plutôt choisi d'élaborer notre démarche à partir des outils accessibles aux visiteurs : les documents issus de la presse écrite, le catalogue d'exposition et l'expérience de l'exposition. Nous cherchions davantage à fouiller les procédés intrinsèques au projet pour mettre en évidence comment elle se présentait et de quelles disciplines elle puisait sa sémantique.

La structure du mémoire s'est donc construite tel un organigramme qui, sommairement, partait du projet d'exposition pour ensuite se subdiviser en plusieurs fragments présentés par le projet de façon enchevêtrée. Ainsi, le rapport à la mort, sujet sous-jacent à l'exposition était étudié ainsi que l'analyse des emprunts faits aux deux principales disciplines servant d'habillage au discours et à la mise en exposition des corps plastinés, soit l'art et la science. L'hypothèse que l'exposition tenait de l'idéologie a donc été éclairée par diverses analyses ayant pour but de mettre à jour les procédés de l'exposition. De plus, nous voulions souligner quels étaient les traits particuliers à la production qui se présentaient comme des thèmes intrinsèques à notre contemporanéité et du coup, qui participaient à l'explication de son

succès. Nos pistes de réflexion étaient déjà fournies par les corps plastinés et par le discours élaboré au sein du catalogue de l'exposition. Toutefois, puisque le corpus s'avère si singulier, que la réception de l'exposition semble ambiguë et que le discours accompagnant le projet est empreint de confusion, il nous a fallu déjouer l'évidence des arguments défendus par l'équipe de Gunther von Hagens. Pour ce faire, nous avons utilisé diverses approches discursives (anthropologique, sociologique, philosophique, historique, psychologique) choisies selon leur potentiel d'analyse en rapport avec chaque thème développé.

Nous nous sommes d'abord penchés sur l'envergure de l'exposition *Le monde du corps* en décrivant son parcours en circulation depuis 1995 tout en expliquant ce qu'elle présentait, ses objectifs de démocratisation du savoir anatomique et du combat du tabou de la mort, ses expositions concurrentes, l'Institution de plastination la soutenant et la technique de plastination qui lui est propre. Puisque l'intérêt des médias pour l'exposition était évident, leurs principaux propos ont été décrits pour constater que l'intervention sur les cadavres et leur déplacement de la sphère plus ou moins privée à l'institution muséale constituaient un premier obstacle à la réception. Toutefois, les auteurs, bien loin d'être contraints par les limites de l'étendue propres à l'article de presse, n'approfondissaient pas la réflexion, se contentant de relater les scandales relatifs à l'obtention des corps par l'Institut de plastination ou de simplement communiquer quelques informations issues du catalogue d'exposition. Quelques auteurs témoignaient également leur désarroi face à l'absence de repères permettant de qualifier le corpus comme provenant de réels cadavres alors que d'autres traitaient brièvement de son statut artistique. L'initiation au projet se réalisait à partir de la réception des médias et de la description de la scénographie de l'exposition à Montréal. Ce premier chapitre explicitait l'envergure du projet, mais dévoilait également un manque de ressources pour aborder la production que nous cherchions à balancer en nous référant au catalogue d'exposition.

En respectant la chronologie des textes et des propos des auteurs du catalogue d'exposition, son résumé avait donc pour premier objectif de compléter ou mieux, de donner des repères explicatifs au corpus. L'argumentation des auteurs semble, à première vue,

convaincante pour le lecteur plus ou moins attentif. Nous avons toutefois relevé les nombreuses failles, les paradoxes, les répétitions et les demi-vérités énoncés. Étant conscients que la construction de l'argumentaire du catalogue vise à enjôler le public, son discours est idéologique; il ne dévoilerait qu'un pan d'informations données comme allant de soi, voire un message qui est le sien, et laisse dans l'ombre des incohérences qui ne font que confirmer le manque de rigueur scientifique du discours. Partant d'affirmations basées sur le sens commun, de nombreux sujets ne sont que partiellement traités, négligeant l'exhaustivité à plusieurs égards, notamment concernant un de ses objectifs, soit de combattre le tabou à la mort. En effet, le rapport complexe entretenu avec le cadavre et la mort n'est illustré que de façon utilitariste de façon à publiciser la technique de plastination utilisée. Bref, ce chapitre nous aura permis de dégager la structure ultérieure du mémoire en mettant en évidence l'effet de brouillage soigneusement élaboré par ses auteurs, lequel a pour effet d'engourdir l'esprit critique par un martèlement d'arguments paraissant valables.

Nous avons abordé la deuxième partie de notre étude par un chapitre consacré au rapport entretenu à la mort. Du fait que le projet stimule une controverse en raison de la nature des sujets exposés, nous devons nous pencher sur le sujet de la mort, d'autant plus qu'il était étrangement insuffisamment analysé par les auteurs du catalogue. Nous voulions examiner si l'exposition transgresse véritablement un tabou de la mort. À l'aide des anthropologues Louis-Vincent Thomas, Luce Des Aulniers, Jean-Didier Urbain et le philosophe Edgar Morin, nous avons dressé la complexité de l'impact de la mort sur l'individu et nous avons découvert comment elle est source de pouvoir de par son aspect indicible. Cette complexité est loin d'être saisie par l'exposition. En effet, elle prétend présenter des corps morts alors qu'aucun indice formel ne s'y réfèrent, les corps plastinés imitant plutôt le corps vivant. De plus, la perte d'individualité que met en évidence le cadavre se trouve ici détournée au profit d'une uniformité des corps plastinés. Le corps mort ne sert qu'en tant que matériau au corpus sans toutefois traiter de sa réalité physique ni psychologique ou symbolique. Puisque nous étions habitués de voir le corps mort dans des circonstances précises, l'exposition révèle son originalité en déplaçant ce qui devrait être des corps morts dans l'espace public où la séparation habituelle avec le mort n'existe plus de façon physique mais au travers la technique de plastination qui déréalise le corps. Les recherches du sociologue Sébastien St-

Onge concernant les transformations amenées par l'industrie funéraire témoignent que les rituels et le symbolisme rattachés à la mort sont actuellement fragilisés.

Ainsi, malgré son objectif, si le tabou de la mort ne se trouve pas renversé dans l'exposition, il demeure un besoin de traiter de la mort, ne serait-ce que superficiellement. Dans cette mesure, faire voir le corps mort (bien que rien ne l'indique comme tel) surprend et est considéré comme louable. Il nous est donc possible de conclure que les visiteurs de l'exposition viennent en grande partie pour voir le cadavre, mais constatant qu'il ne s'y trouve pas, selon leurs repères familiers, vécus ou cinématographiques, ils se laissent séduire par ce qui leur est proposé. L'exposition tire donc profit du statut actuellement ambigu de la mort pour concentrer l'attention sur le corps et sur la technique promue.

Les éléments qui se présentaient comme les plus évidents pour le potentiel d'éclaircissement quant au projet à l'étude, soit le catalogue d'exposition et la vérification de l'un des objectifs poursuivis par celle-ci, se sont avérés infructueux. En effet, les informations retrouvées de façon pêle-mêle dans le catalogue et surtout, leur faible teneur réflexive et la constatation d'un objectif non atteint nous a incité à fouiller davantage les pistes moins longuement discutées à l'intérieur du catalogue. Partant du fait que la production de von Hagens induisait un mode de représentation, nous avons investigué les liens établis entre l'image et sa relation avec la mort. Les propos du philosophe Vladimir Jankélévitch auront démontré la difficulté à réfléchir la mort, voire à la saisir dans son entièreté alors qu'à travers les mots de Jean-Didier Urbain nous était toutefois confirmé le besoin d'y faire sens. Faire image, avons-nous affirmé, c'est tenter une forme d'immortalité dans la mesure où celle-ci possède l'avantage de perdurer dans le temps. Les corps de Gunther von Hagens n'échappent pas à cette logique d'autant plus que la technique de plastination permettrait de faire perdurer le corps indéfiniment. Le corps mort ayant été traité tout au long de l'histoire de l'art, il l'était dans une mise en scène dévoilant les croyances, voire les utopies d'une époque. Contrairement à la plupart des représentations analysées, les corps plastinés ne montrent qu'eux-mêmes, le corps en tant que signe autoréférentiel, ce trait s'intégrant potentiellement dans les idéologies du moment. Alors qu'ils semblent anachroniques dans la production

artistique actuelle (bien que le sujet de la mort soit toujours investi dans l'art actuel), nous voulions comprendre en quoi ils feraient partie du monde de l'art.

Parce qu'il y aurait prétention artistique au projet, le cinquième chapitre a servi à établir les caractéristiques associant la production des corps plastinés à la discipline artistique. La manipulation subie en raison de la technique de plastination agit en tant que médium en ce sens qu'elle permet de modifier les corps et de les présenter dans des positions multiples et dirige ainsi une forme de représentation du corps. Nous avons également tissé une affiliation avec la discipline anatomique de la Renaissance, comme le défend l'exposition. Cependant, le contexte de réception diffère largement de cette époque. Les citations des œuvres canoniques de l'histoire de l'art ont été confirmées bien que Gunther von Hagens n'aurait pas été au fait de l'existence de certaines d'entre elles. À l'égard de nos questions de recherches, cette affiliation avec le domaine artistique sert l'acceptation de l'exposition. En effet, les pastiches d'œuvres d'art agissent en tant que références pour le public qui se trouve ainsi sécurisé. Utilisant les citations à l'art de façon bien naïve, la permissivité et la tolérance qu'elles permettent sont saisies par l'exposition afin de pallier le manque de rigueur scientifique. Ces associations à l'art sont ainsi ajoutées aux cartes jouées par l'exposition et fortifient sa logique idéologique en brouillant les pistes de réflexion inaltérées et mettant ainsi à l'écart la distance critique. Elles révèlent également le fantasme autocréateur de Gunther von Hagens et sa volonté d'être considéré comme un inventeur (incluant les statuts de scientifique et d'artiste) révolutionnaire.

Enfin, à l'intérieur du dernier chapitre, les thèmes de la nouveauté, de la technique et de la démocratisation du savoir ont été visités pour démontrer qu'ils agissaient comme de solides remparts à la légitimité de l'exposition. La quête actuelle à la nouveauté, prise comme équivalente à une amélioration quelconque, est ainsi considérée dans le domaine scientifique selon le philosophe Pierre Lévy qui donnait en exemple le mode de compétition inhérent à cette discipline. Les nouvelles techniques sont donc perçues comme parachèvement de la recherche. Alors que l'exposition devrait plutôt être entendue selon un raisonnement techniciste, elle emprunte tout de même cette logique en vantant les mérites de la plastination. La démocratisation du savoir, présentée comme principal argument au projet, se

voit évidemment approuvée alors qu'elle permet de combattre l'ignorance et les dangers en découlant, comme le notait l'essayiste Jean-Claude Guillebaud, en explicitant le rejet actuel de toutes formes de tabou. La démocratisation s'incarnait également dans une potentielle forme d'existence post mortem proposée par les corps plastinés. Sans frais et de ce fait, accessible à tous, la plastination permet d'esquiver tous aspects perçus comme désagréables face à la mort, au cadavre et à la responsabilité qu'elle oblige quant à nos rites funéraires, qui, comme nous l'avons vus, tendent à s'effriter. Les corps plastinés montrant les modèles de jeunesse, les recherches du sociologue Paul Yonnet mettaient en évidence le modèle de l'adolescence prôné dans les sociétés occidentales et mimé par les poses et la taille des corps «travaillés» de von Hagens. L'image du corps jeune, en bonne santé, sportif et vivant séduit et esquive toutes réalités de la décomposition normale du cadavre. Dans cette mesure, l'exposition suggère un discours opportuniste à plusieurs niveaux qui n'est pas sans impact sur son flagrant succès. Elle saisit les tendances de l'époque tout en les enchevêtrant de codes et de représentations reconnus pour les montrer dans un modèle idéologique séduisant.

TABLEAU 1

LISTE DES EXTRAITS PHILOSOPHIQUES ACCOMPAGNANT L'EXPOSITION

René Descartes (1596-1650)

«Qu'est-ce donc que j'ai cru être ci-devant? Sans difficulté, j'ai pensé que j'étais un homme. Mais qu'est-ce qu'un homme?»

Psaume 8, Ancien Testament

«Qu'est-ce donc l'Homme pour que tu te souviennes de lui, l'être humain pour que tu t'en soucies? Tu l'as fait de peu inférieur à Dieu, tu l'as couronné de gloire et d'honneur ; tu lui as donné l'empire sur les œuvres de tes mains; tu as tout mis sous ses pieds.»

Épicure (342-271 av. J.C.)

«S'habituer à l'idée que la mort ne devrait pas nous importer, car le bien et le mal sont basés sur des sensations. Dès lors, la mort, soi-disant le plus terrifiant des maux, n'a pas de signification pour nous, puisque tant que nous existons, la mort n'est pas présente. Et quand la mort viendra, nous ne serons plus.»

Jean-Paul Sartre (1905-1980) :

«L'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait.»

Sénèque (4 av. J.C.)

«La mort est la libération de toute douleur, la cessation complète au-delà de laquelle notre souffrance s'arrêtera. Elle nous ramènera à cette condition de tranquillité dont nous jouissions avant notre naissance. Quiconque pleure les défunts doit aussi pleurer ceux qui ne sont pas nés. La mort n'est ni le bien ni le mal, car seule une chose qui existe effectivement peut être jugée en termes de bien ou de mal. Cependant, ce qui n'est rien en soi, et qui transforme toute chose en rien, ne peut nous mettre à la merci du destin.»

Nietzsche (1844-1900)

«Je consiste en un corps et une âme – selon une conception d'enfant. Et pourquoi ne pourrions-nous pas parler comme des enfants ? Mais l'éclairé, le compétant dirait : je suis un corps, entièrement, rien d'autre ; l'âme est seulement un mot pour quelque chose sur le corps.»

Emmanuel Kant (1724-1804)

«Que l'Homme puisse être conscient de lui-même dans sa contemplation le rend infiniment supérieur à toutes les autres créatures sur la Terre.»

Shakespeare (1564-1616)

«Quel chose que l'Homme ! Combien noble par la raison ! Combien infini par les facultés ! Combien admirable et expressif par la forme et les mouvements ! Dans l'action combien semblable aux anges. Dans les conceptions combien semblable à un dieu ! Il est la merveille du monde, le type suprême des êtres animés ! Eh bien, à mes yeux, qu'est-ce que cette quintessence de la poussière?»

Saint-Augustin (354-430)

«Le corps humain est si bien proportionné, la symétrie de ses parties est si merveilleuse, qu'il est possible de douter qu'à sa création, l'utilité ait été un facteur plus déterminant que la beauté.»

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)

«La dissection anatomique donne à l'esprit humain l'opportunité de comparer le mort avec le vivant, les choses coupées avec les choses intactes, les choses détruites avec les choses en évolution. Elle nous ouvre les tréfonds de la nature plus que toute autre entreprise ou considération.»

Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716)

«Ainsi, chaque corps organique d'un corps vivant est une sorte de machine divine ou d'automate naturel, qui surpasse infiniment tout automate artificiel.»

Emmanuel Kant (1724-1804)

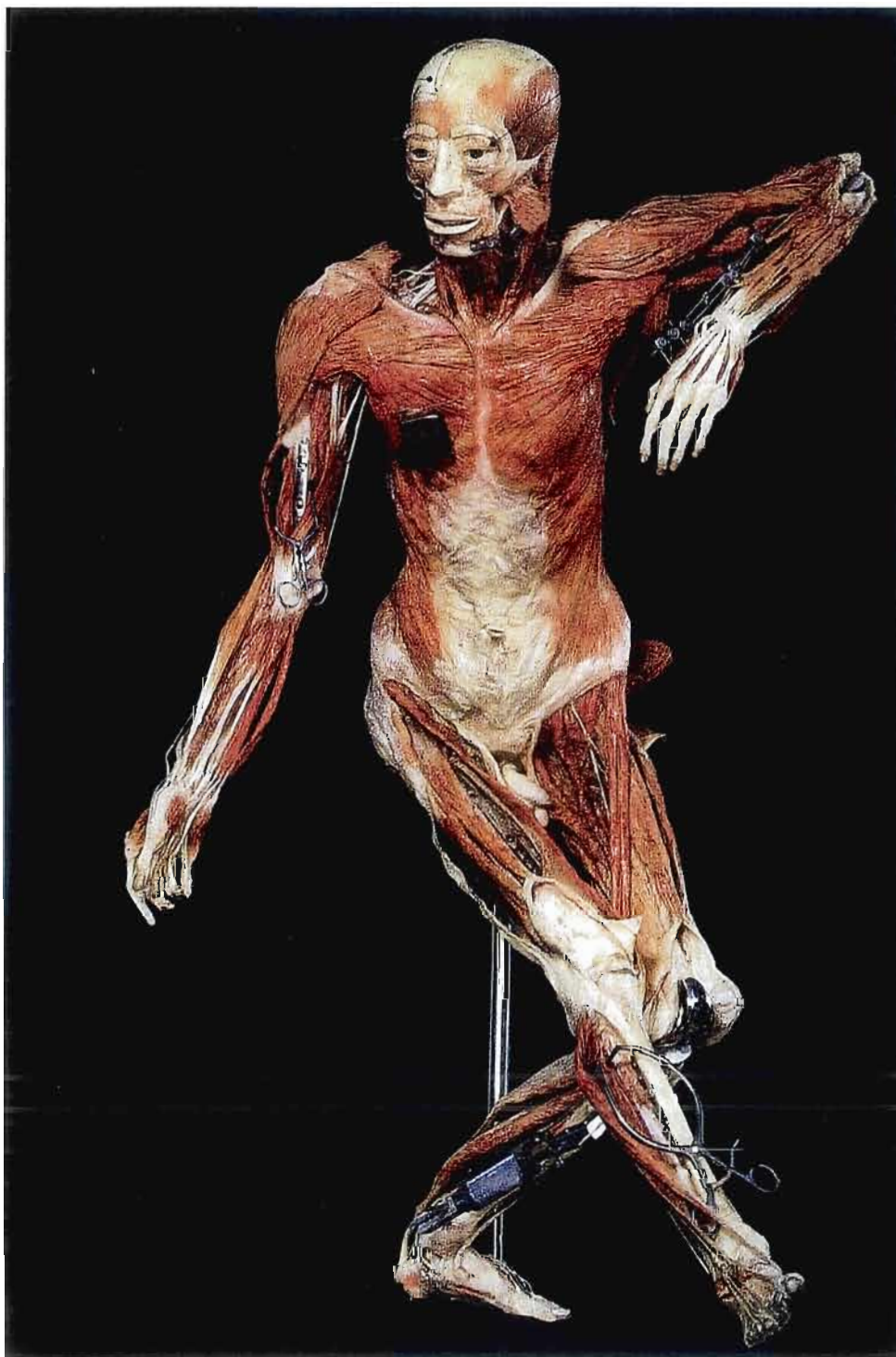
«Que puis-je savoir? Que puis-je faire ? Que puis-je espérer ? Qu'est-ce que l'Homme?»

Robert Musil (1880-1942) :

«Notre peau est le sac de voyage de notre existence.»

Gunther von Hagens (1945-)

«La plastination révèle la beauté sous la peau, figée pour l'éternité entre la mort et la décomposition.»



III. n° 1.1

Gunther von Hagens
Corps orthopédique, 1997
plastinat de corps humain entier



III. n° 2.1

Gunther von Hagens
Le joueur d'échecs, 1997
plastinat de corps humain entier



III. n° 2.2

Auguste Rodin

Le Penseur, 1880

fonte et bronze

71,5 x 36,4 x 59,5 cm



III. n° 2.3

Gunther von Hagens

Le coureur, 1997

plastinat de corps humain entier



III. n° 2.4

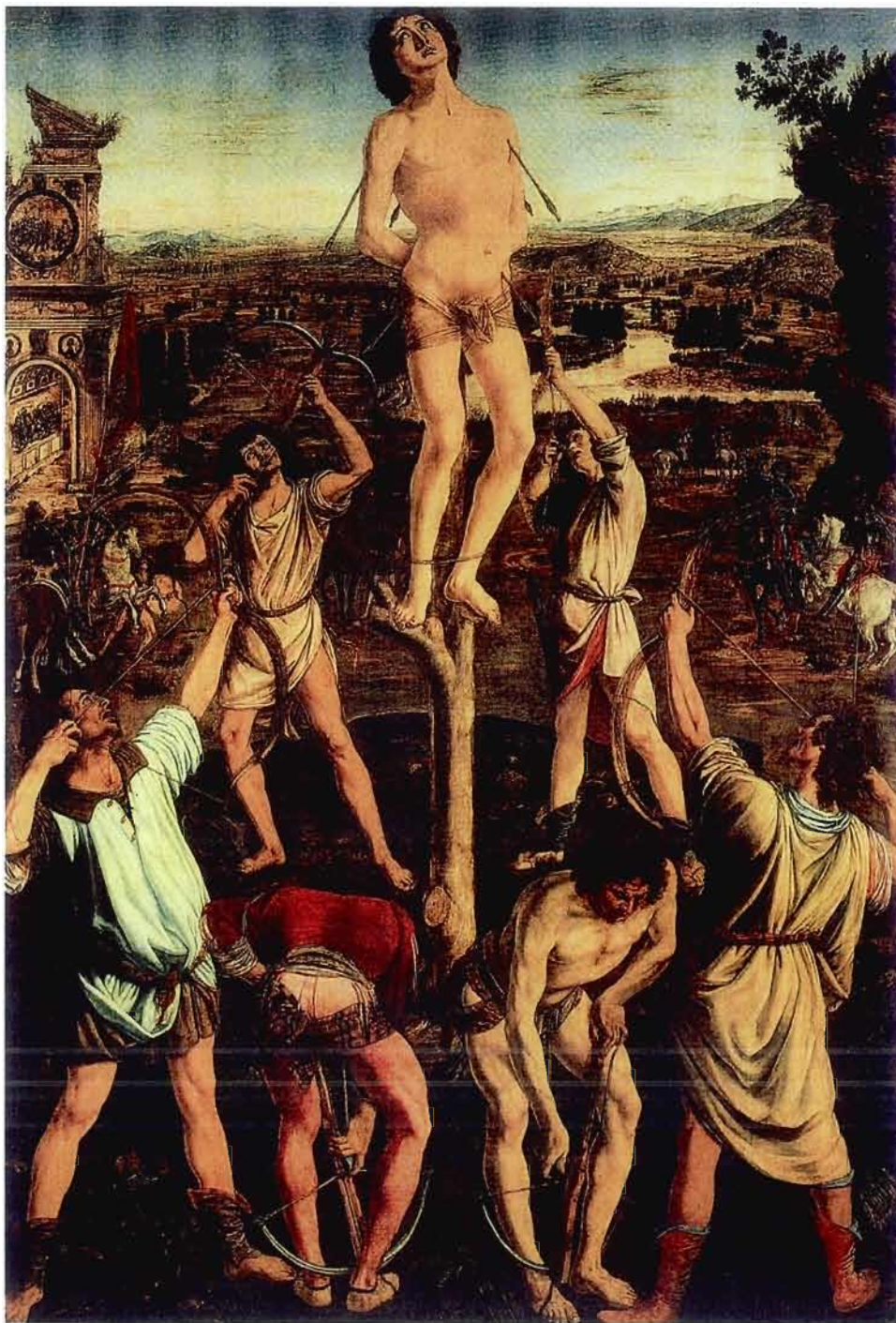
Gunther von Hagens

Le corps à expansion longitudinale, 1996
plastinat de corps humain entier



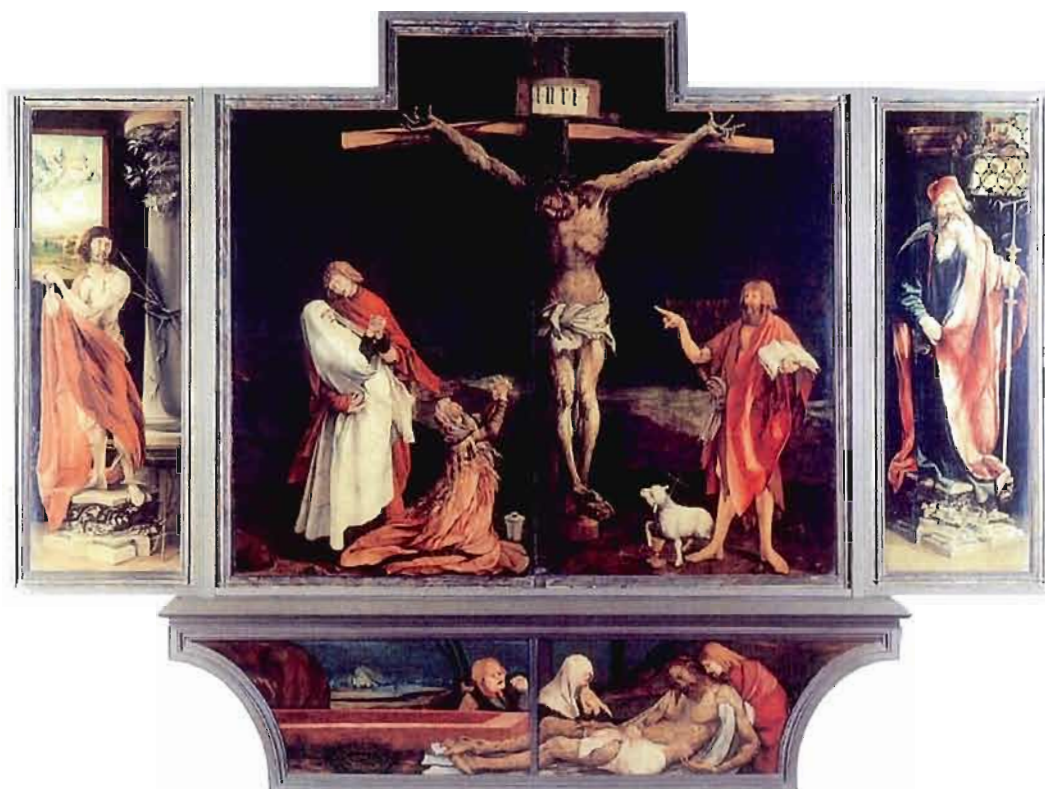
Ill. n° 4.1

Artemisia Gentileschi
Judith tranchant la tête d'Holoferne, c. 1618
huile sur toile
199 x 162 cm



Ill. n° 4.2

Antonio et Piero Pollaiuolo
Le Martyre de saint Sébastien, 1475
huile sur bois
291,5 x 202,6 cm



III. n° 4.3

Matthias Grünewald

Retable d'Issenheim. Saint Sébastien - La Crucifixion - Saint Antoine - Déploration sur le corps du Christ, 1512-1516

huile sur bois

dimensions totales du polyptyque : 269 x 307 cm



Ill. n° 4.4

Petrus Christus
La Lamentation, 1450-1460
tempera et huile sur bois
26,1 x 35,9 cm



Ill. n° 4.5

Enguerrand Quarton

Pietà, 1457

détrempe sur bois

163 x 218 cm



Ill. n° 4.6

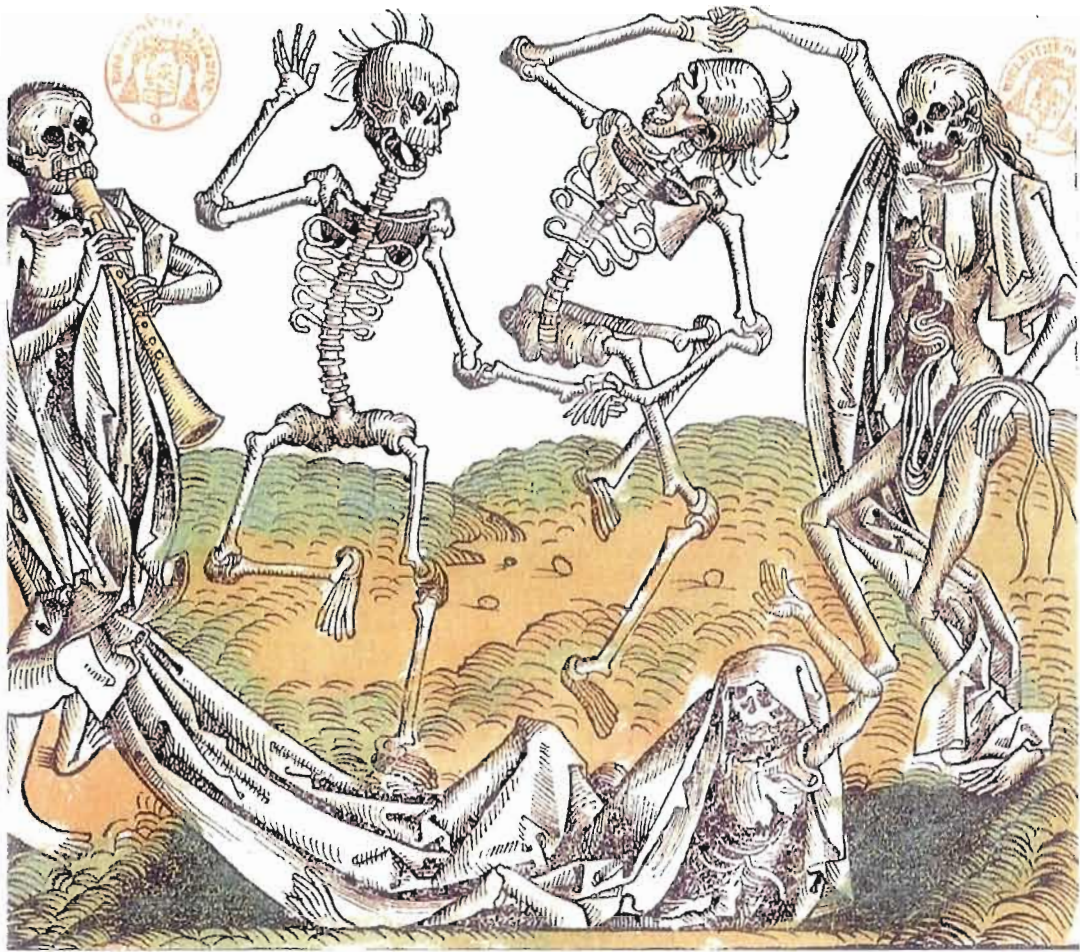
Anonyme

Tombeau de Philippe Pot, grand général de Bourgogne,

1477-1483,

Pierre peinte

180 cm x 265 cm



III. n° 4.7

Michaël Wolgemut et Hans Pleydenwurff
Imago mortis, 1492,
 gravure sur bois rehaussé in *Liber chronicarum*
 48,1 x 34 x 8,6 cm



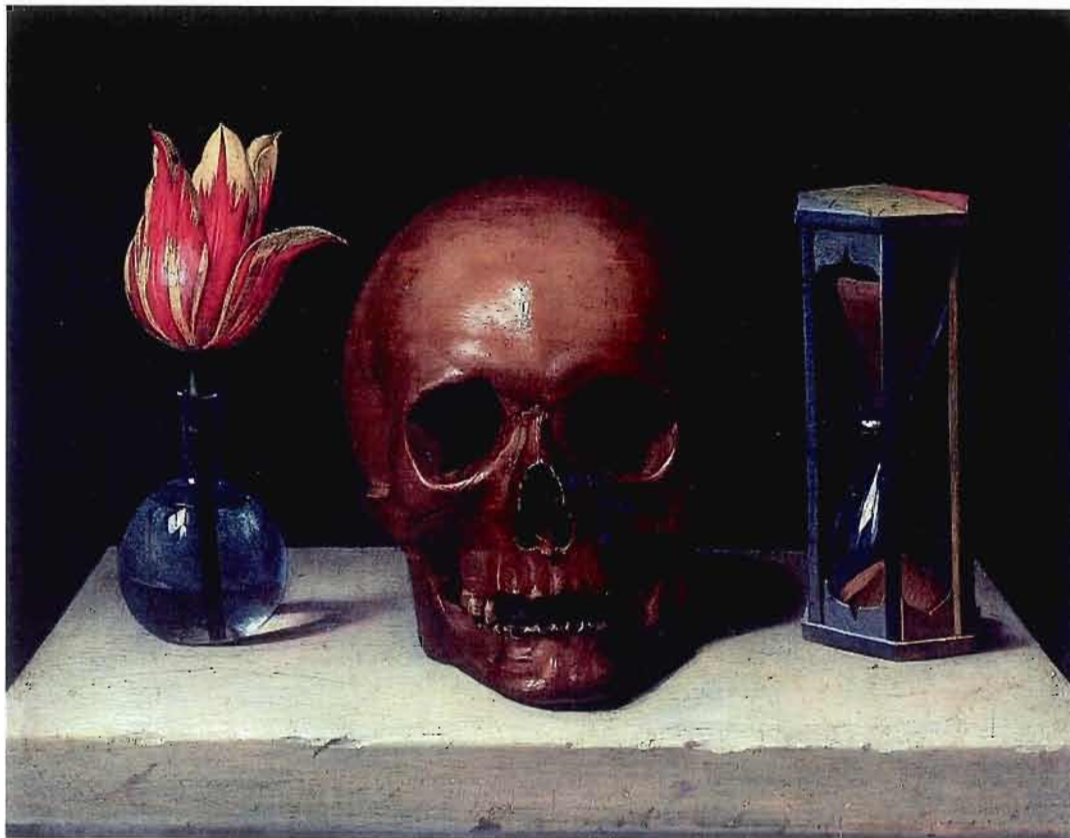
III. n° 4.8

Pieter Bruegel l'Ancien

Le Triomphe de la mort, c. 1562

huile sur panneau

117 x 162 cm



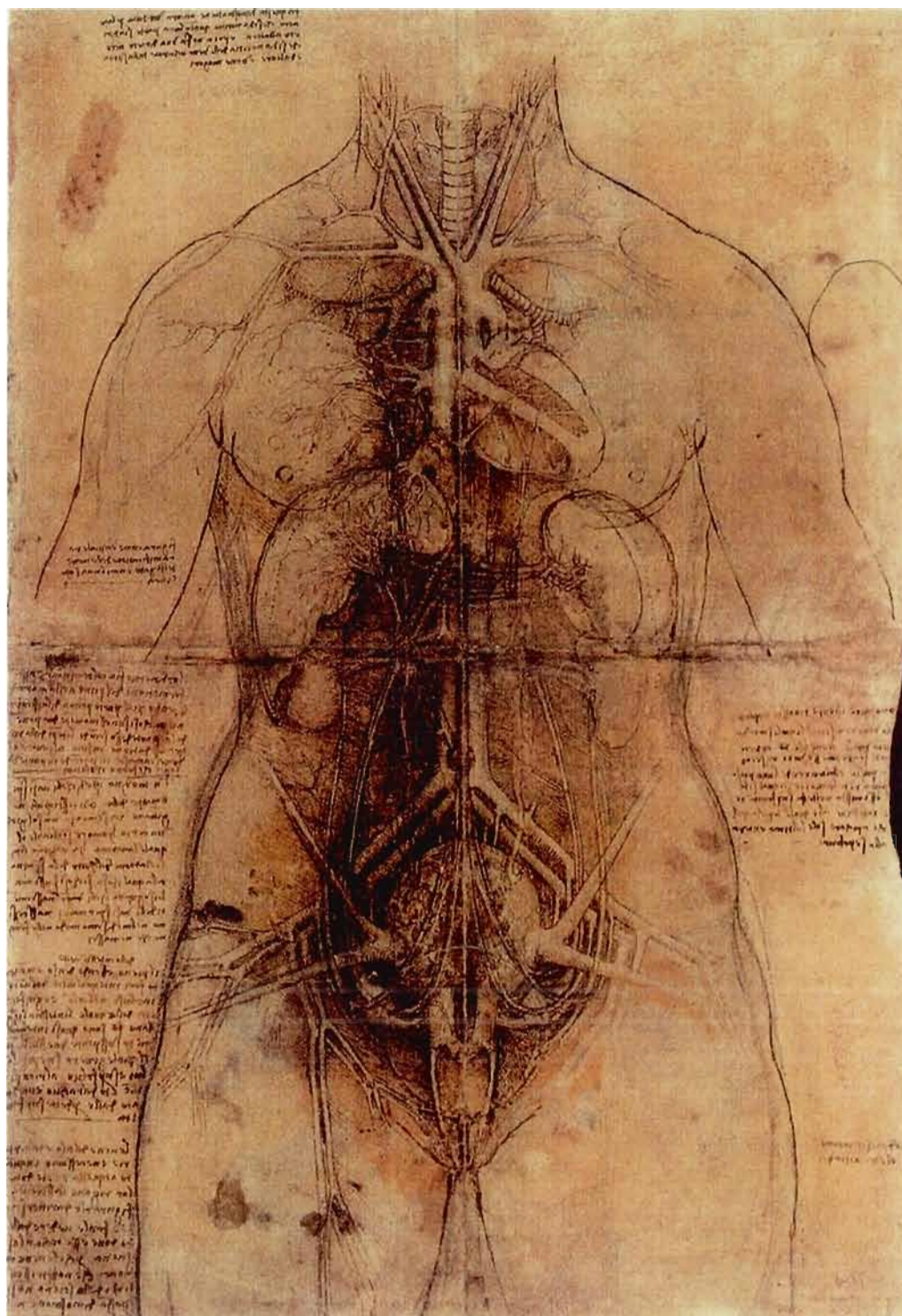
Ill. n° 4.9

Philippe de Champaigne

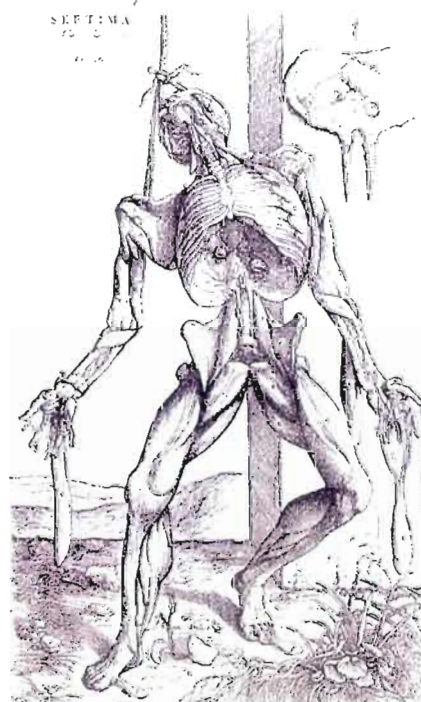
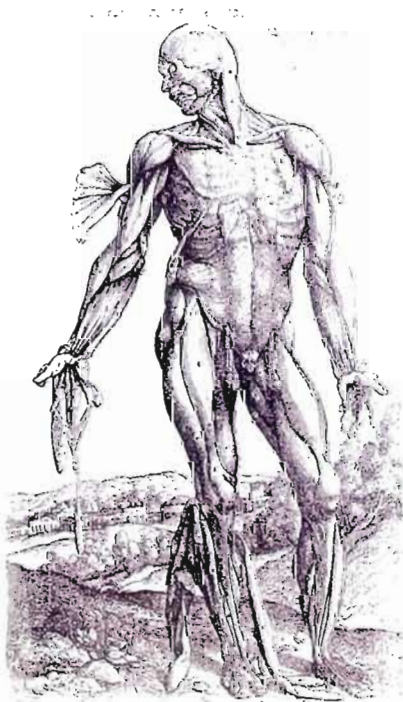
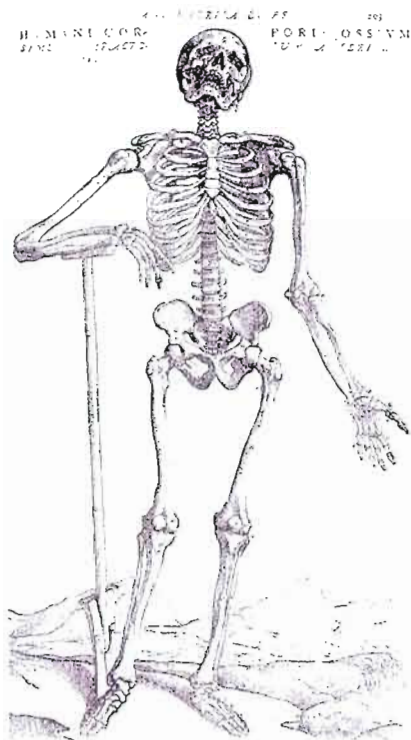
La Vanité ou Allégorie de la vie humaine, 1646

huile sur toile

28,8 cm x 37,5 cm



III. n° 4.10
Léonard de Vinci
Tronc de femme, c. 1509
 plume et encre sur fusain



Ill. n° 4.11

Jan Stefan Van Calcar

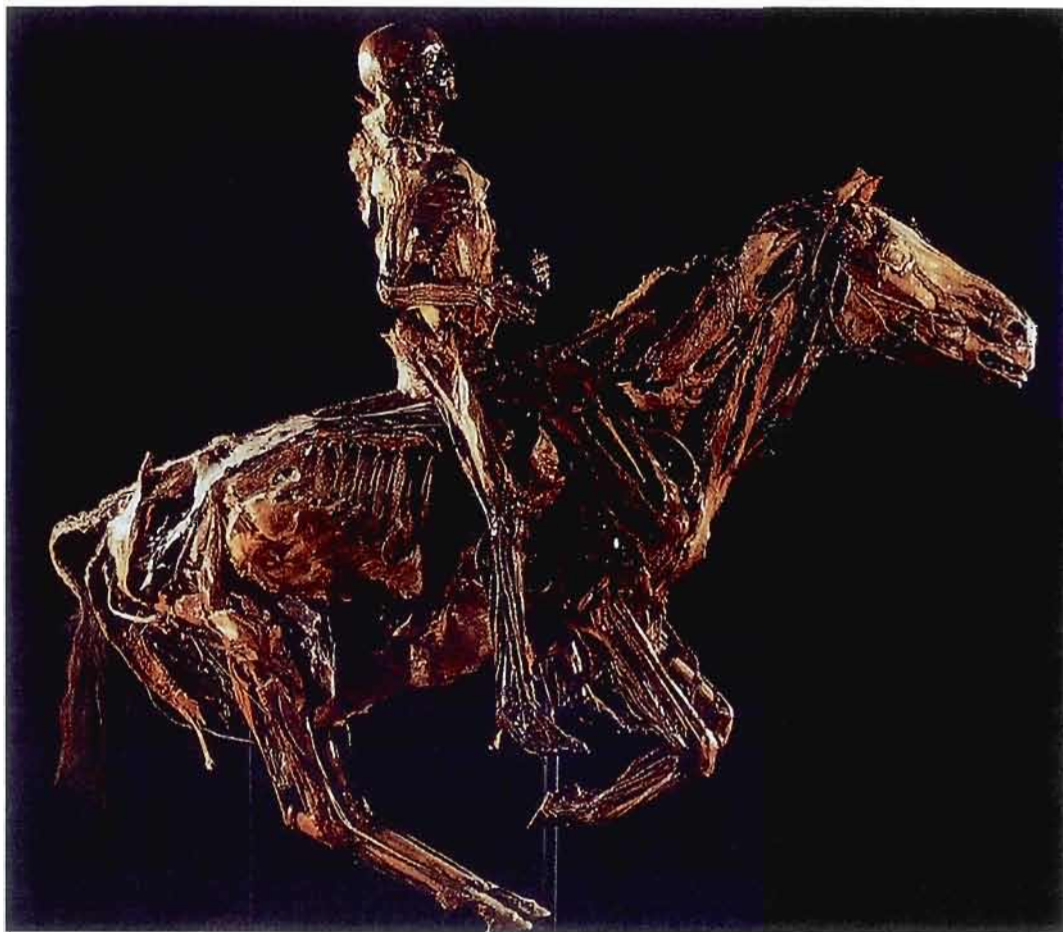
Le Squelette de face et Le Squelette de profil

in André Vésale, *De humani corporis fabrica*, 1543



III. n° 4.12

Gérard de Lairesse
Les Muscles du dos de la femme
in G. Bidloo, *Anatomia*, 1685



Ill. n° 4.13

Honoré Fragonard

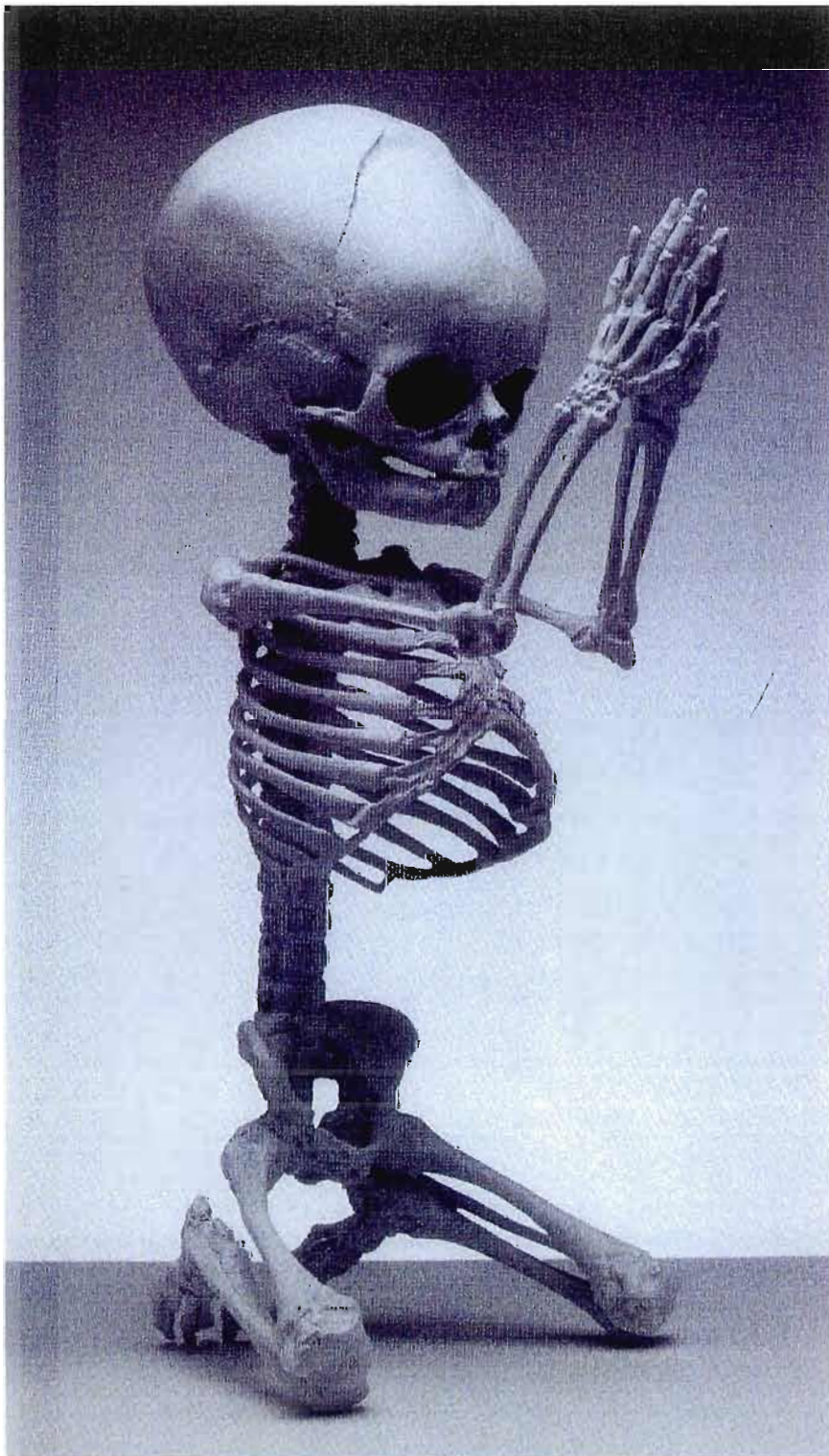
Le Cavalier de l'Apocalypse, c. 1780

tissus humains et animaux desséchés



Ill. n° 4.14

Andres Serrano
Burn Victim, 1992
Cibachrome
152,5 x 125,7 cm



Ill. n° 4.15

Marc Quinn

Angel, 2006

bronze peint

30 x 14 x 16, 5 cm



III. n° 4.16

Joel-Peter Witkin

Queer Saint, 1999

tirage argentique

40,5 x 32 cm.



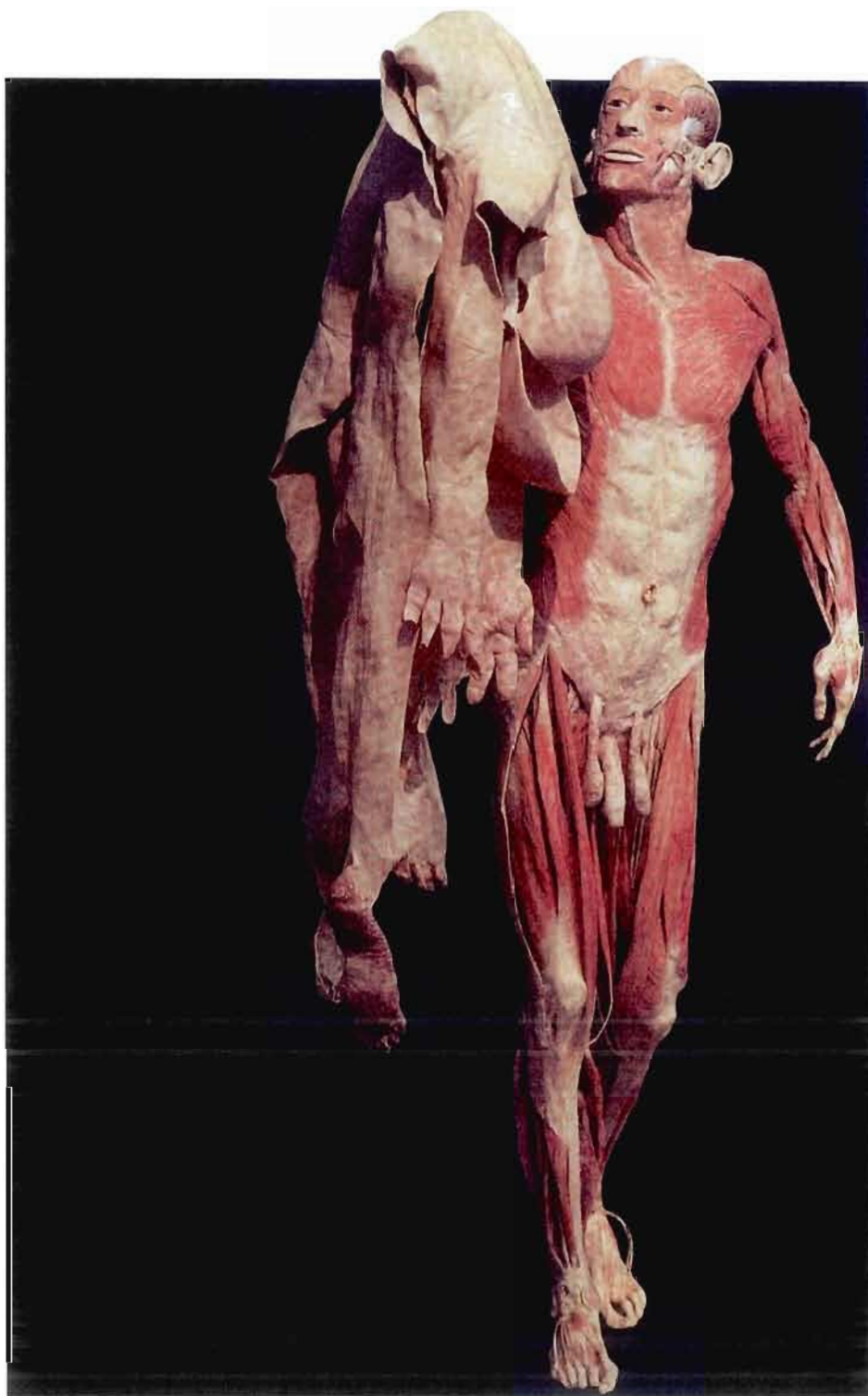
Ill. n° 4.17

Marina Abramović

Pietà, 2002 (reprise de la performance *Anima Mundi*, 1983)

tirage photographique

180 x 180 cm

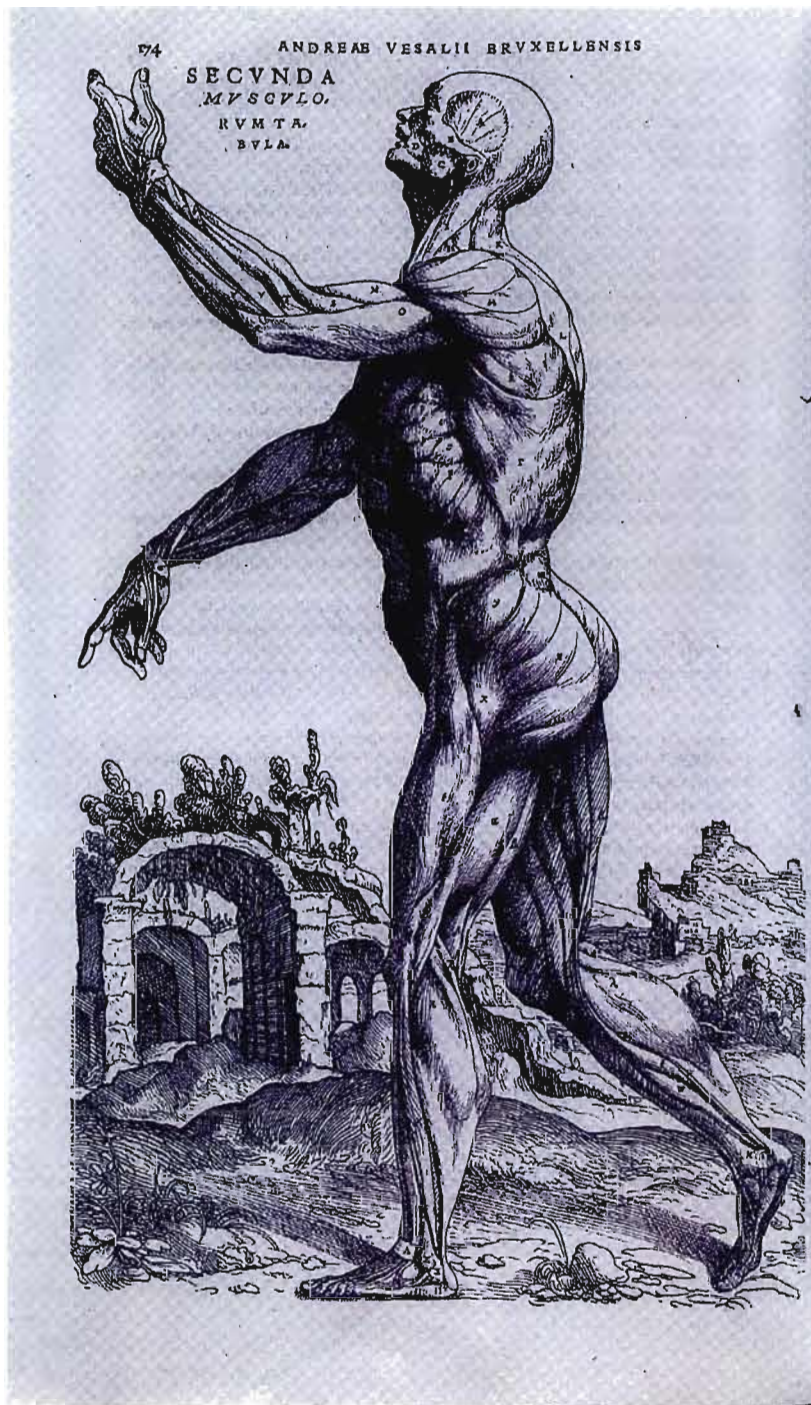


III. n° 5.1

Gunther von Hagens

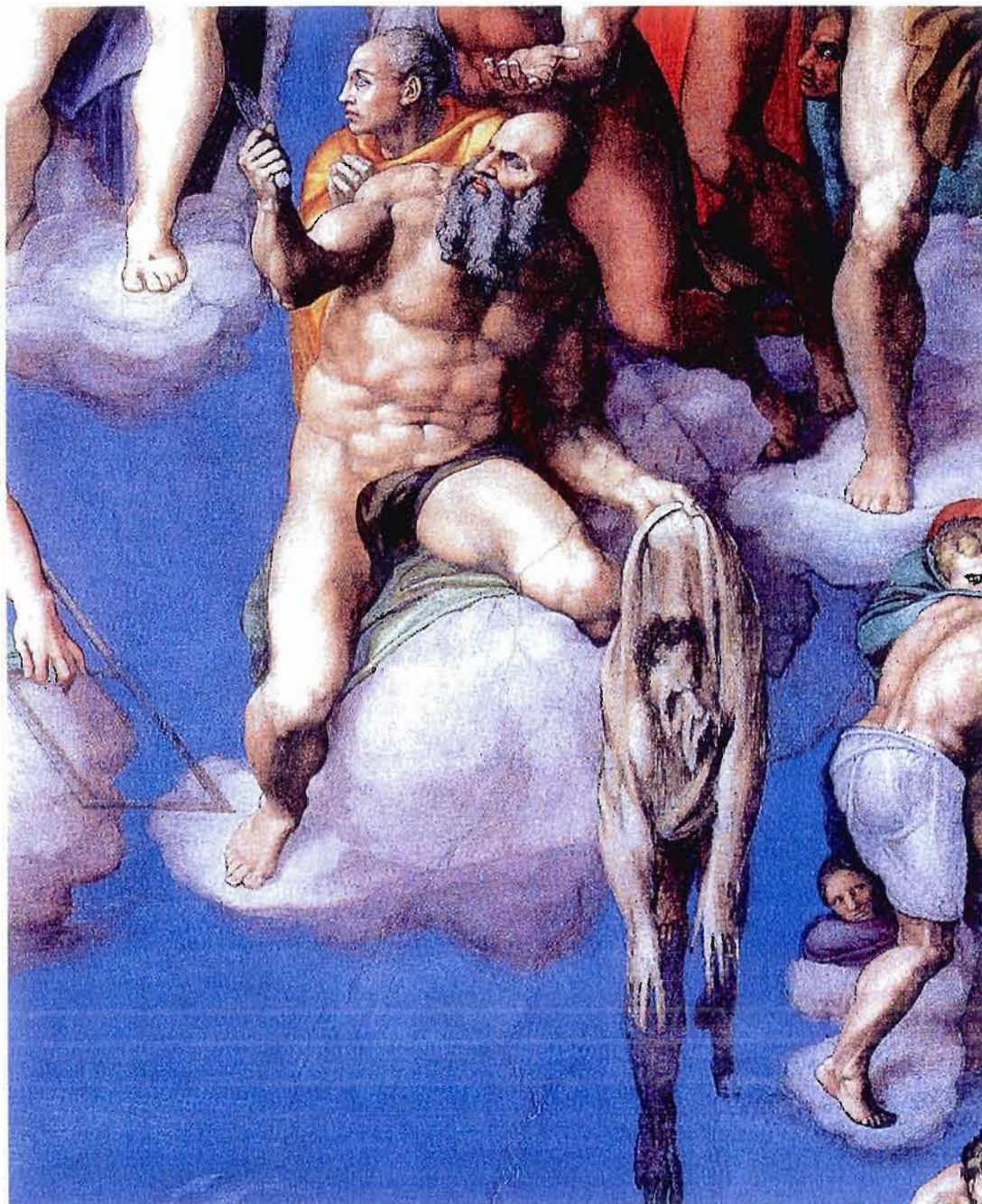
L'homme à la peau, 1997

plastinat de corps humain entier



III. n° 5.2

Jan Stefan Van Calcar
Sans titre, in André Vésale,
De humani corporis fabrica, 1543

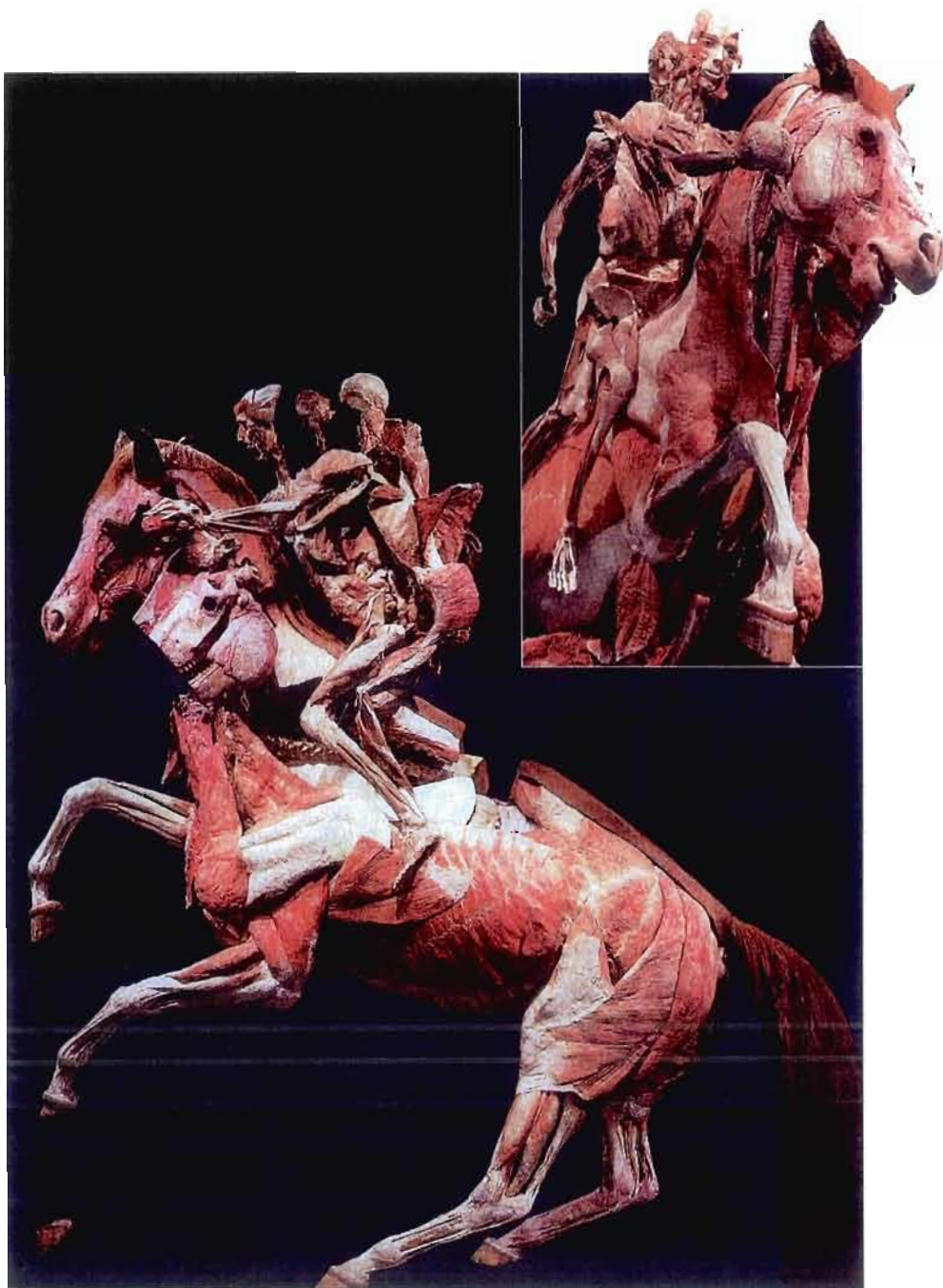


III. n° 5.3

Michel-Ange

Le jugement dernier (détail), 1535-1541

fresque de l'autel de la Chapelle Sixtine au Vatican

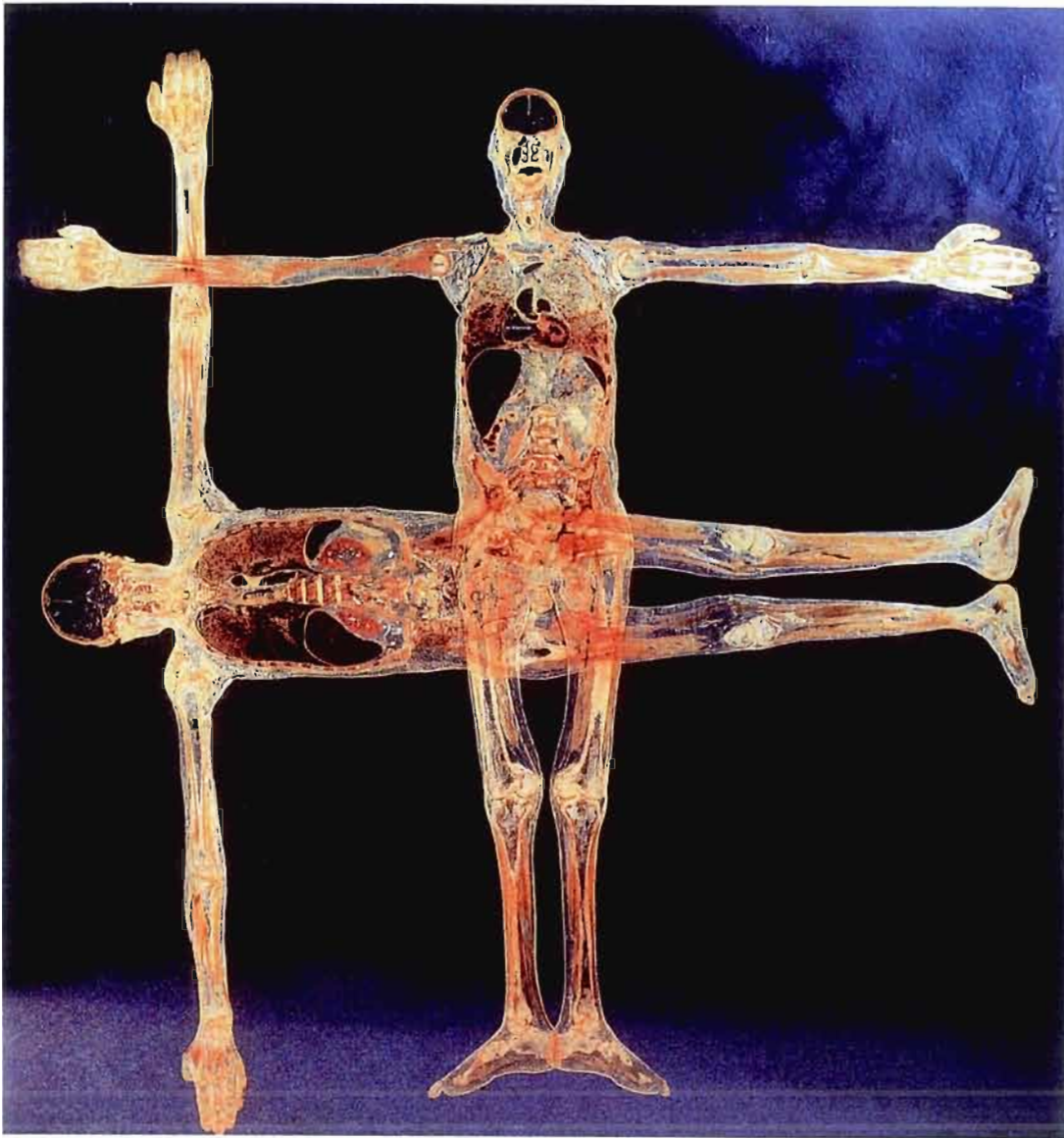


Ill. n° 5.4

Gunther von Hagens

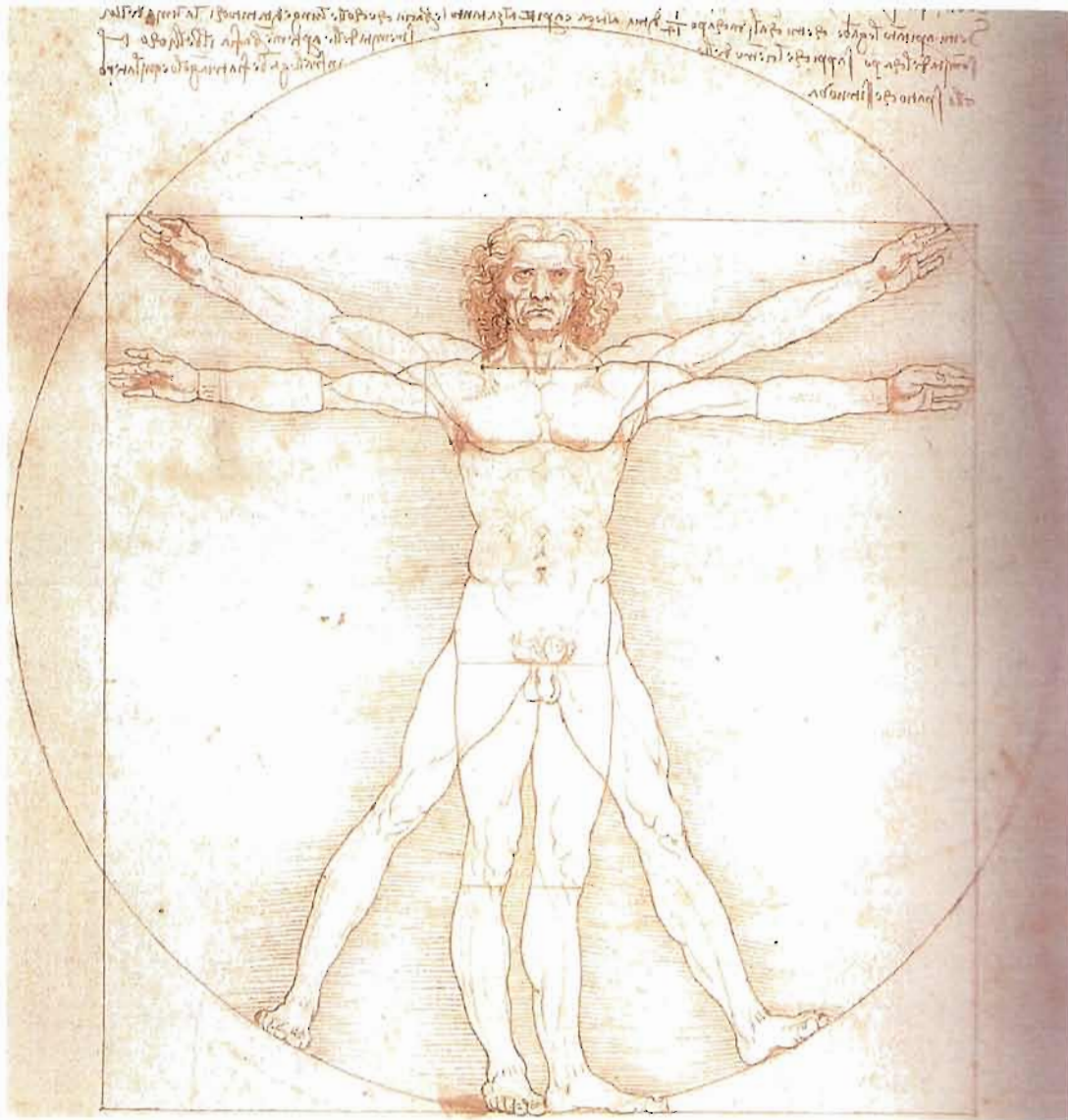
Le cheval se cabrant avec cavalier, 2000

plastinat de corps humain et de cheval entiers



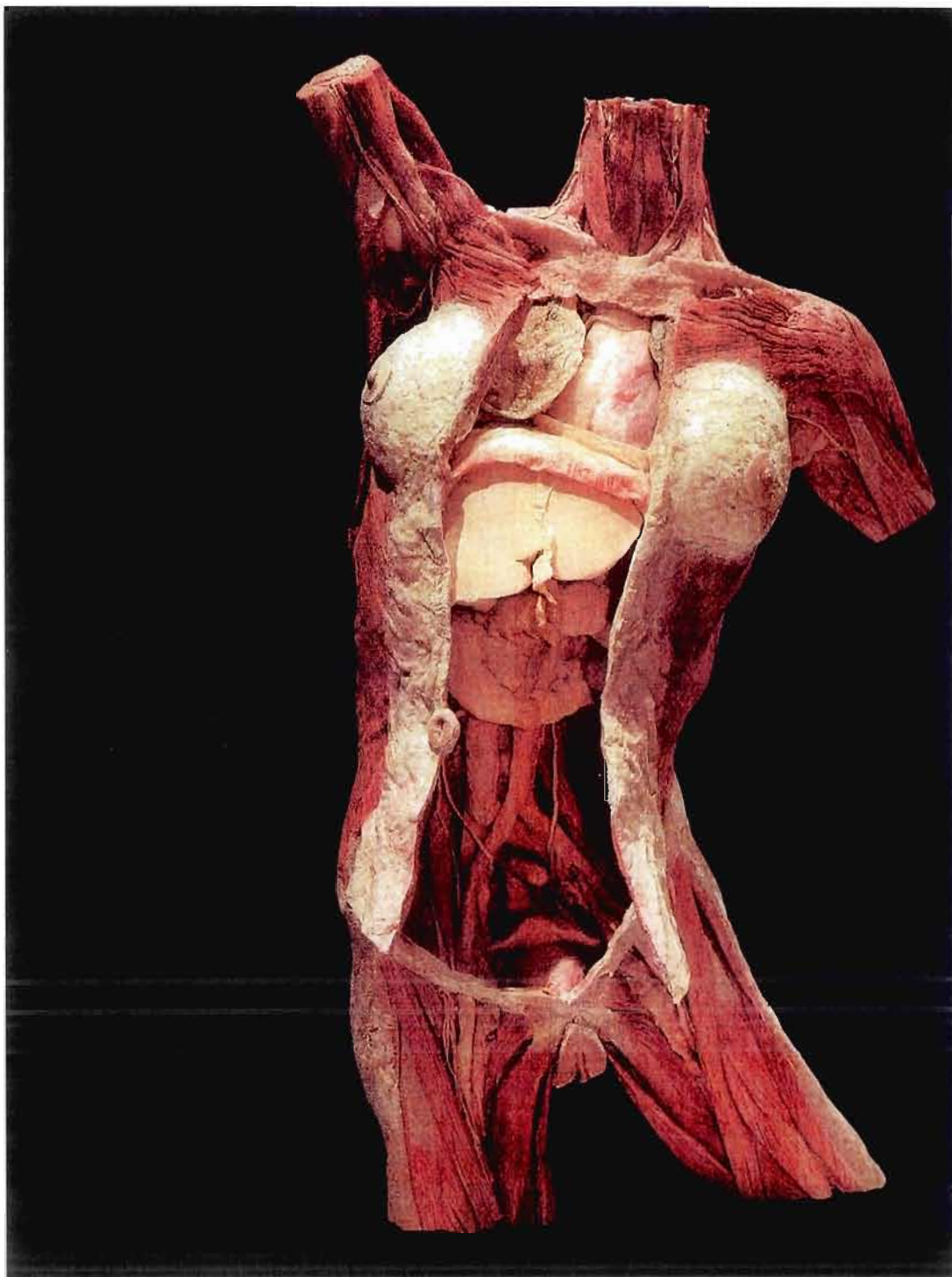
Ill. n° 5.5

Gunther von Hagens
Proportions du corps,
plastinat de corps humain entier



Ill. n° 5.6

Léonard de Vinci
L'homme de Vitruve, 1490
plume sur papier

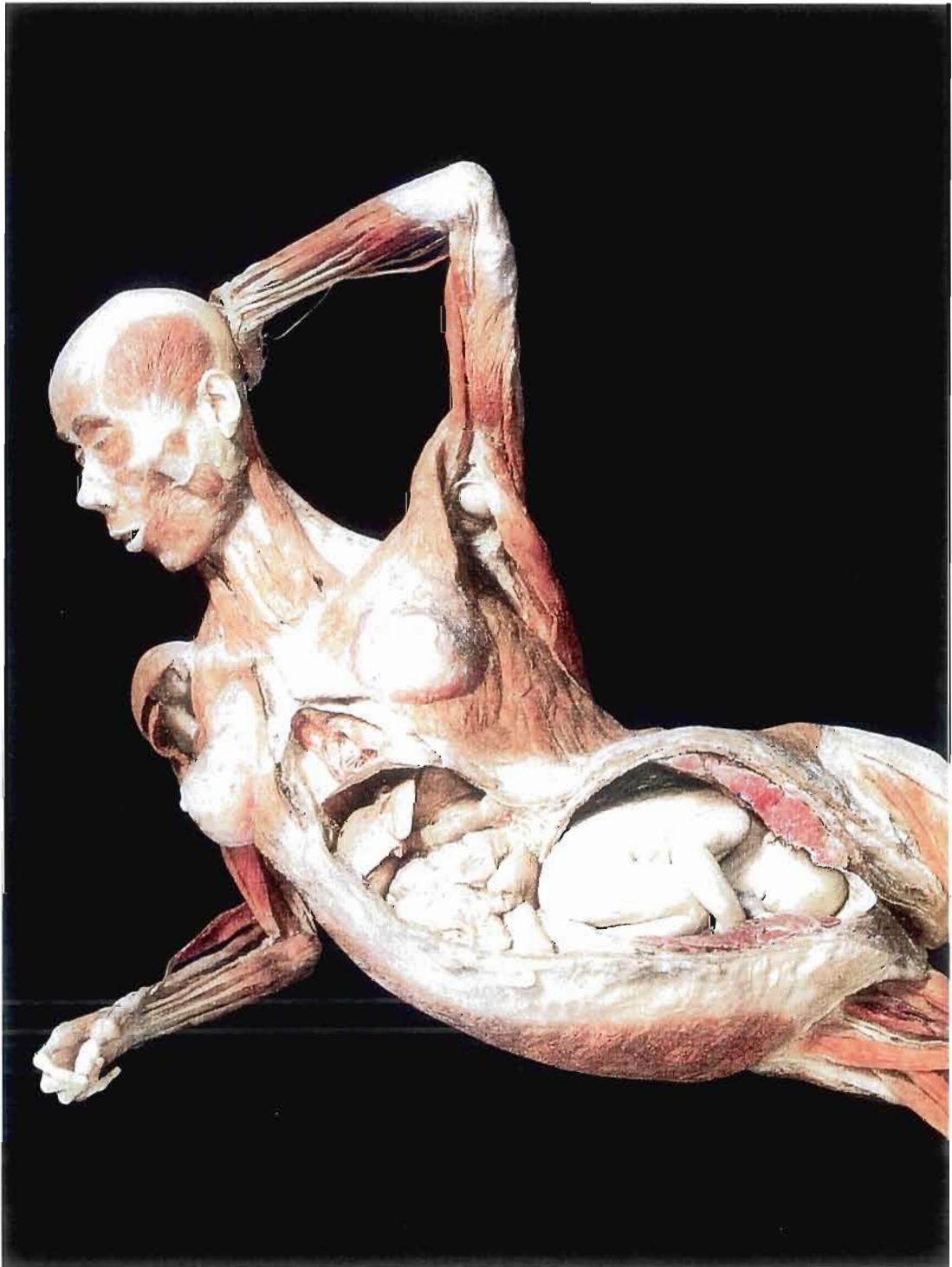


Ill. n° 5.7

Gunther von Hagens

Torse féminin, 1999

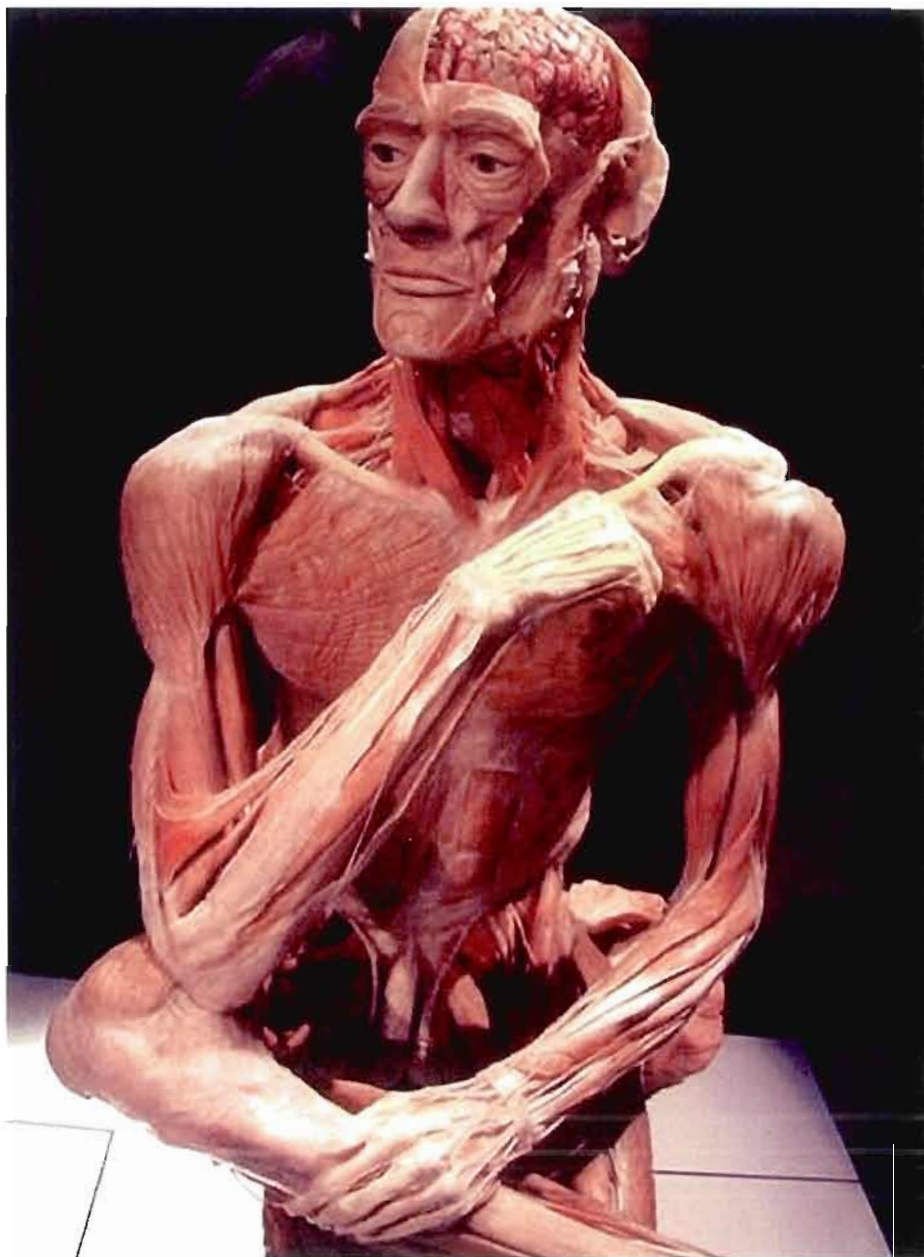
plastinat de corps humain entier



III. n° 5.8

Gunther von Hagens

Femme enceinte allongée, 1999
plastinat de corps humain entier

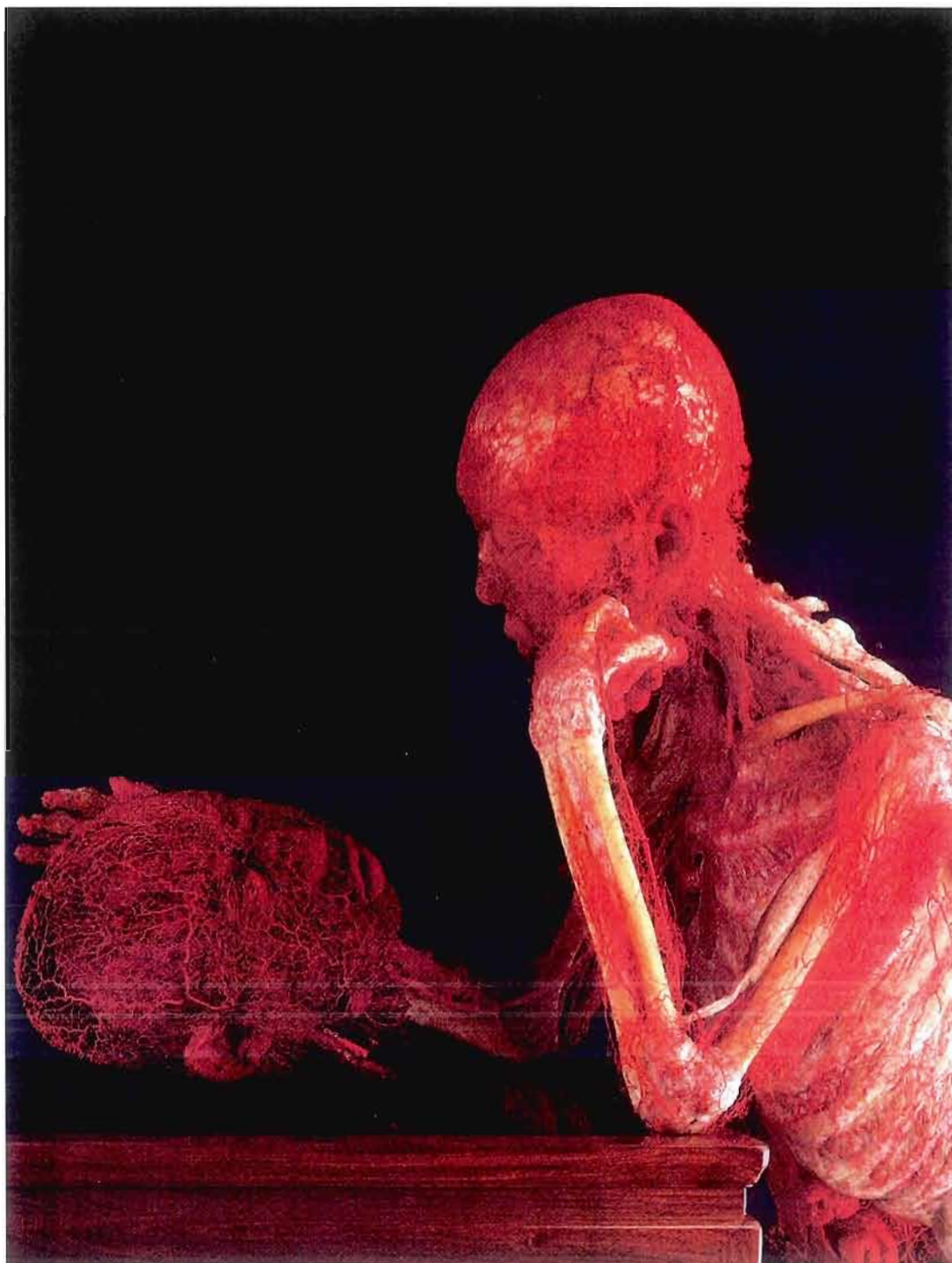


III. n° 5.9

Gunther von Hagens

Le Pondérateur, 2005

plastinat de corps humain entier

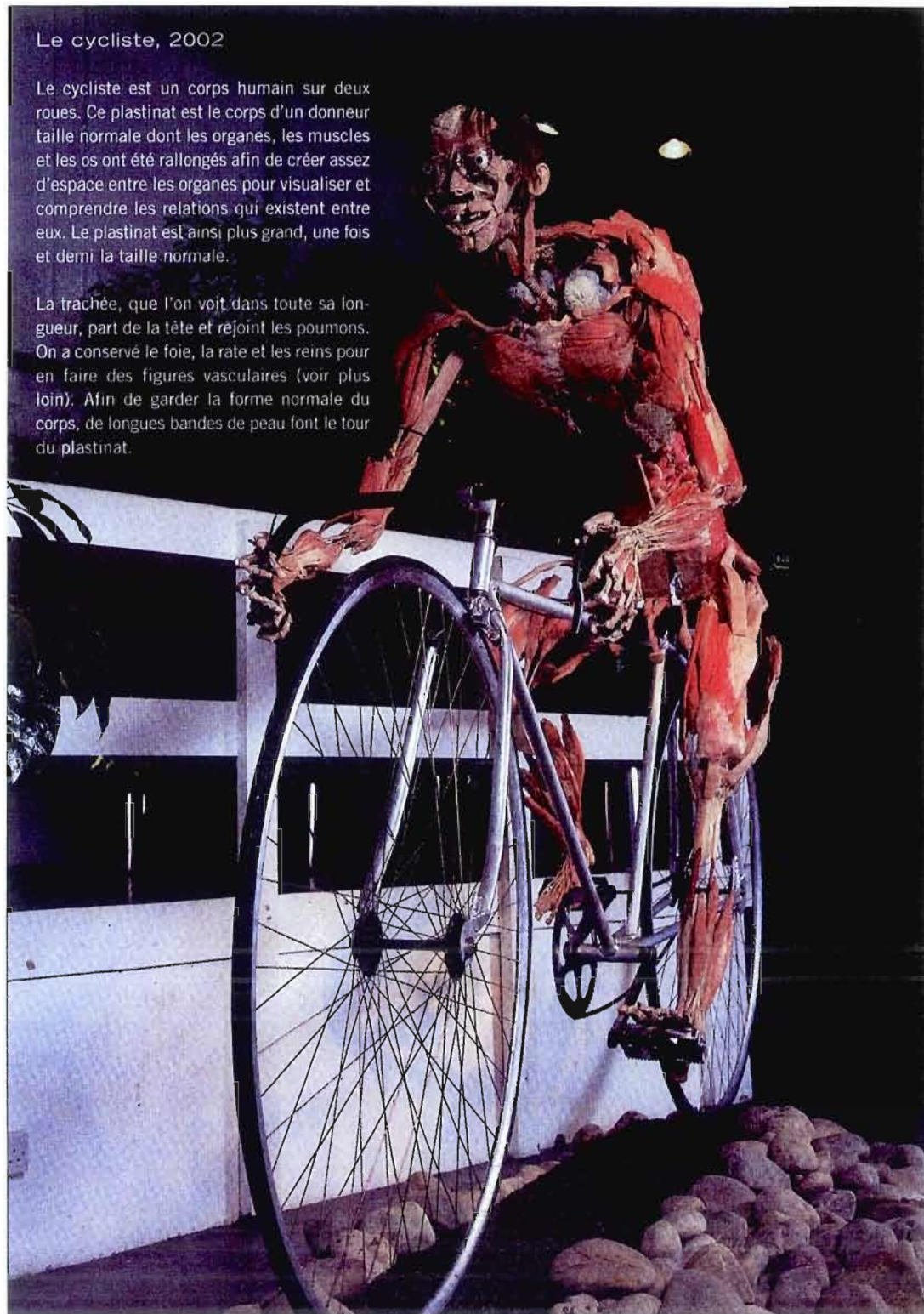


III. n° 5.10

Gunther von Hagens

Le Penseur, 2002

plastinat de corps humain entier

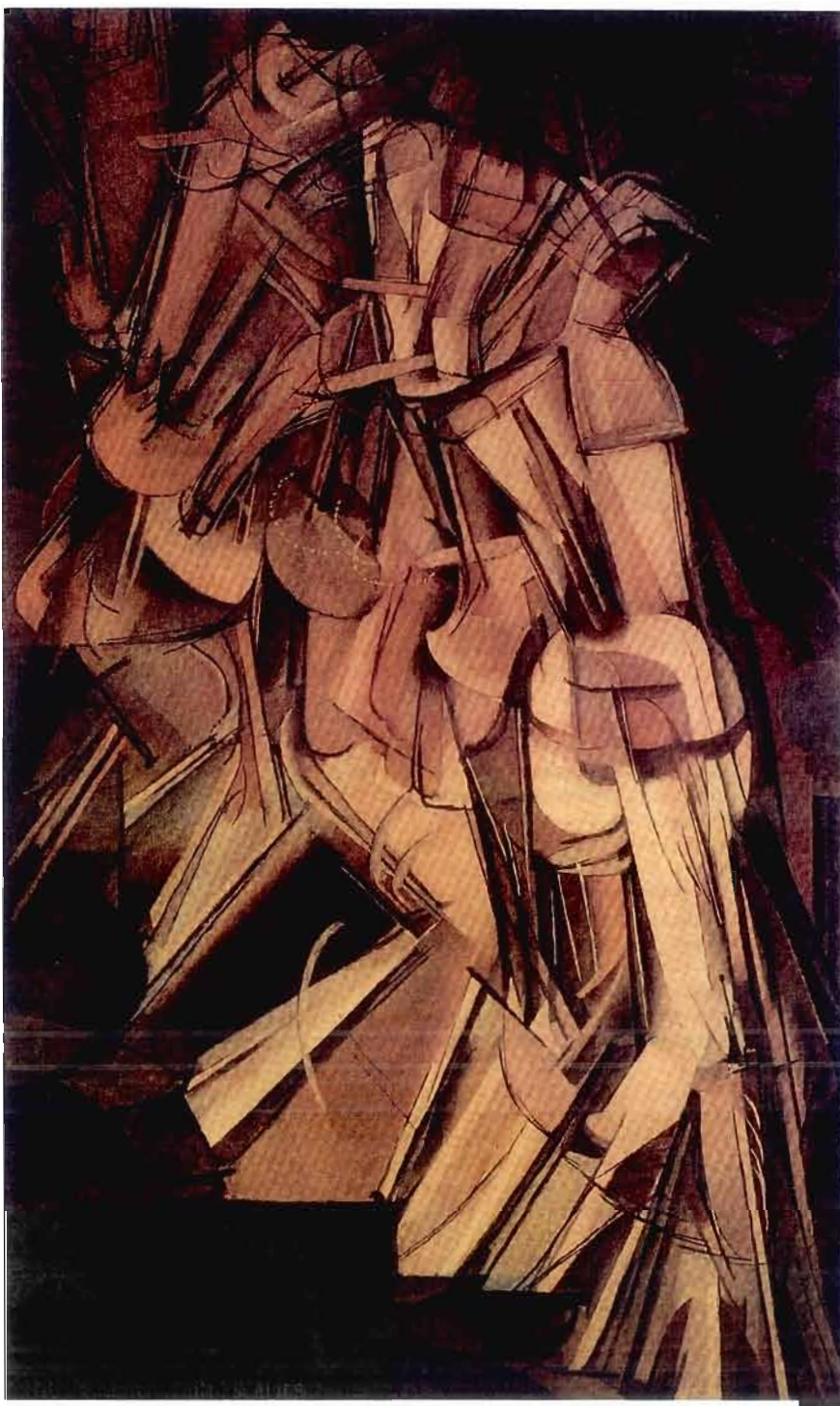


Ill. n° 5.11

Gunther von Hagens

Le cycliste, 2002

plastinat de corps humain entier



III. n° 5.12
Marcel Duchamp
Nu descendant un escalier, 1912
huile sur toile
147,5 x 89 cm



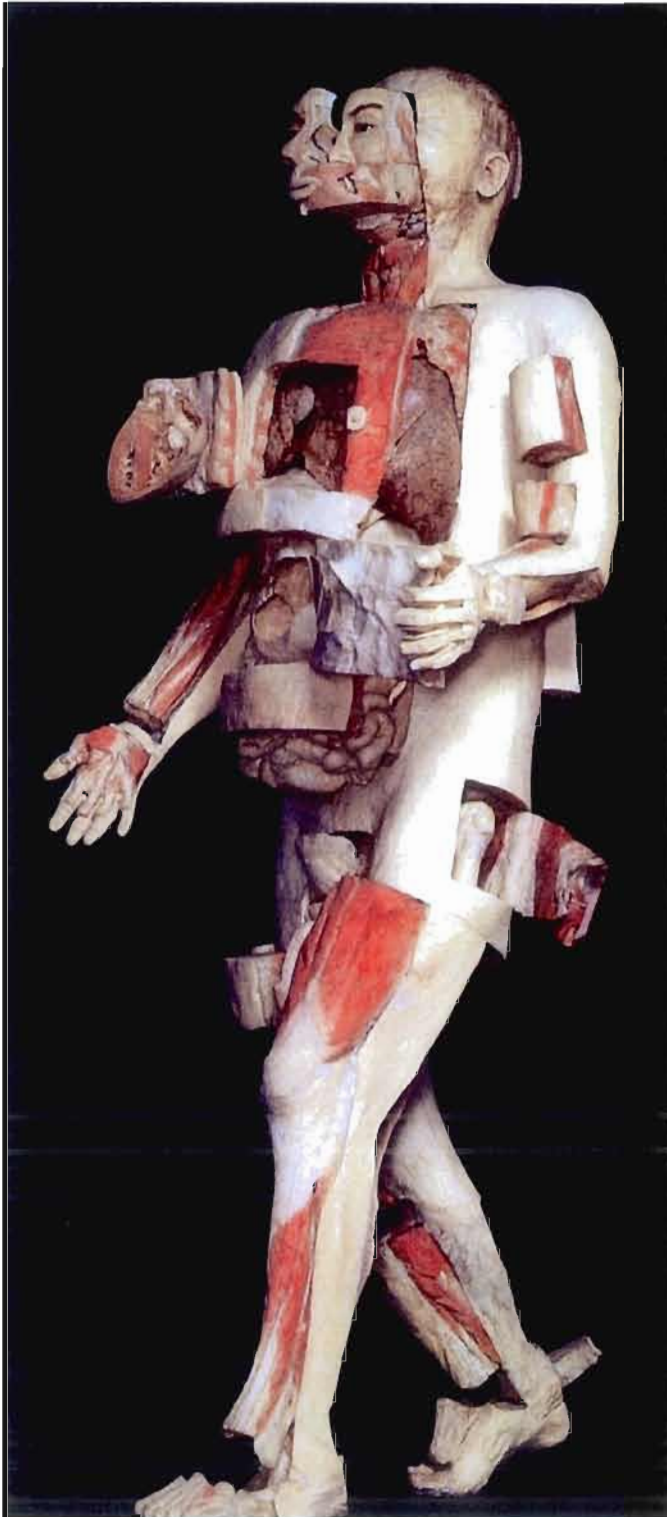
Ill. n° 5.13

Umberto Boccioni

Formes uniques de la continuité dans l'espace, 1913

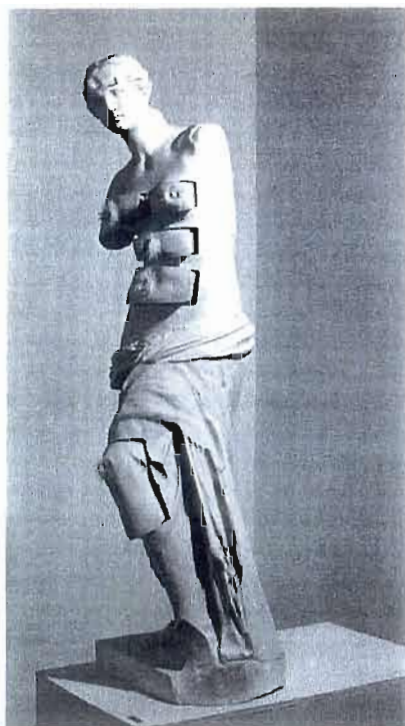
Bronze

112,2 x 88,5 x 40 cm



Ill. n° 5.14

Gunther von Hagens
L'homme aux tiroirs, 1999
plastinat de corps humain entier



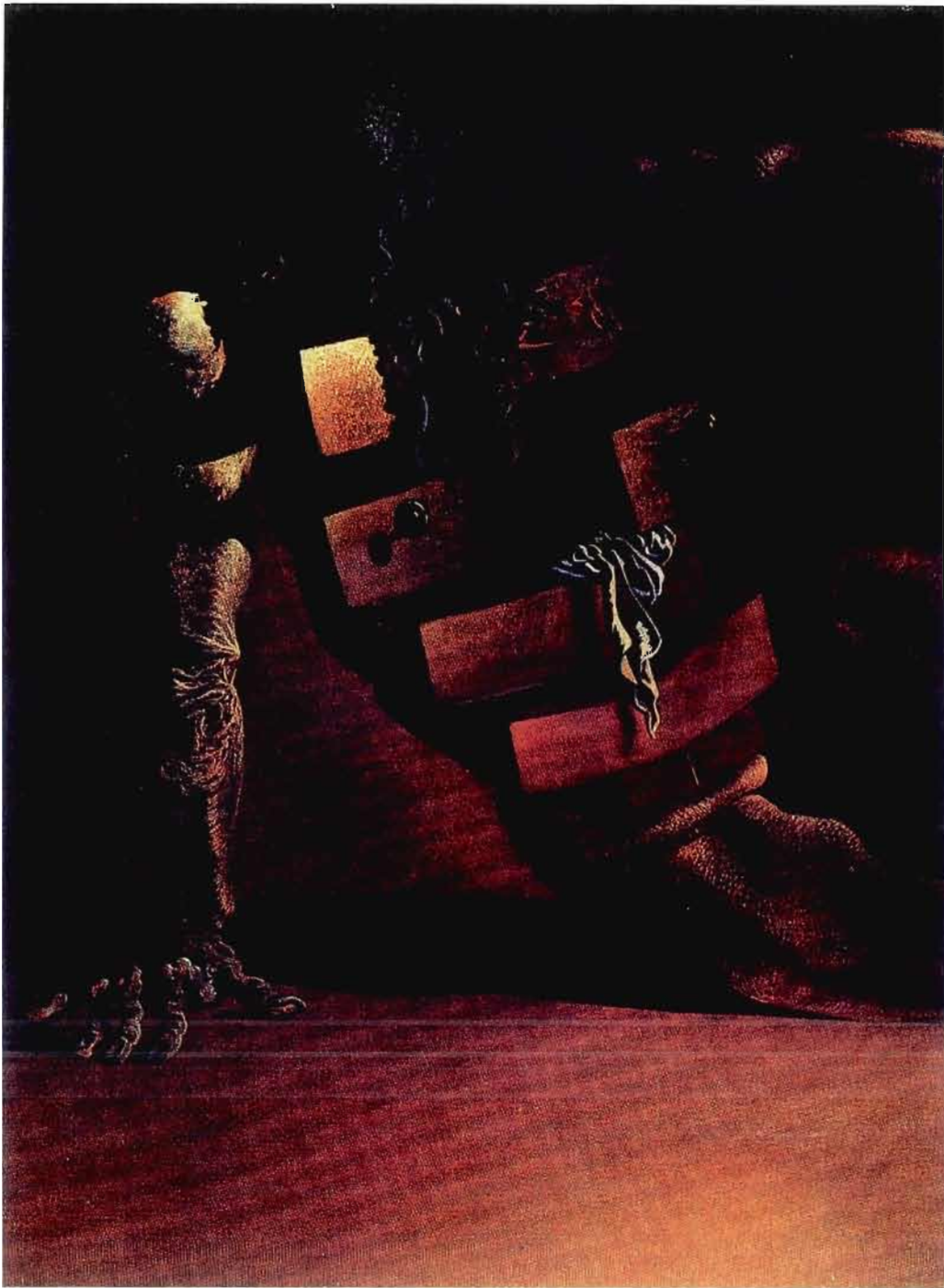
III. n° 5.15

Salvador Dalí

Vénus de Milo aux tiroirs, 1939/64

bronze peint

98 x 32,5 x 34 cm

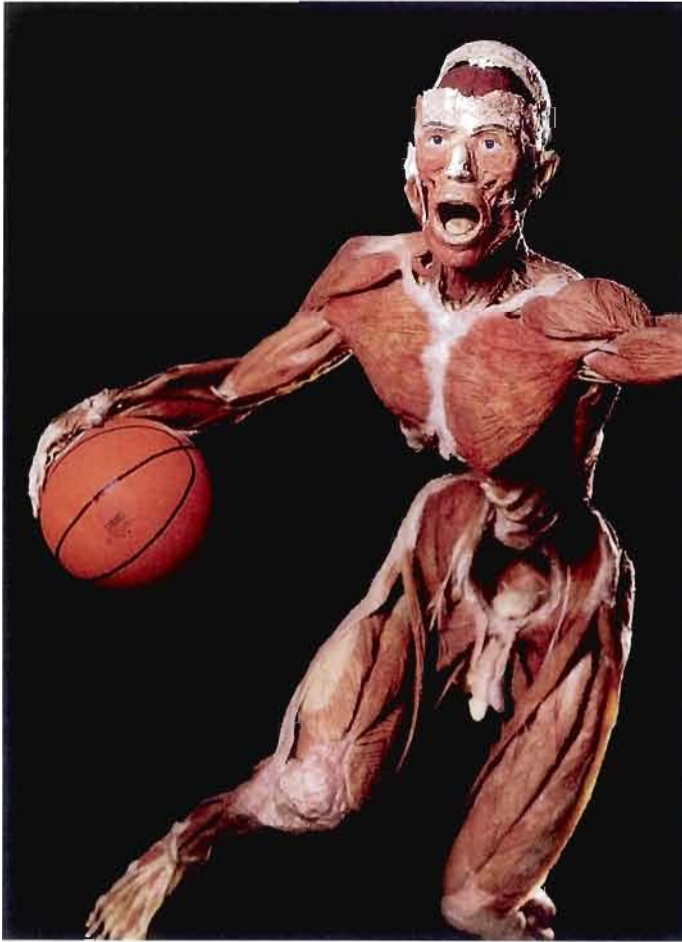


Ill. n° 5.16
Salvador Dalí
Cabinet anthropomorphe (détail), 1936
huile sur bois
25,4 x 44,2 cm



Ill. n° 5.17

Salvador Dalí
Girafe en feu, 1936-1937
huile sur toile
35 x 27 cm

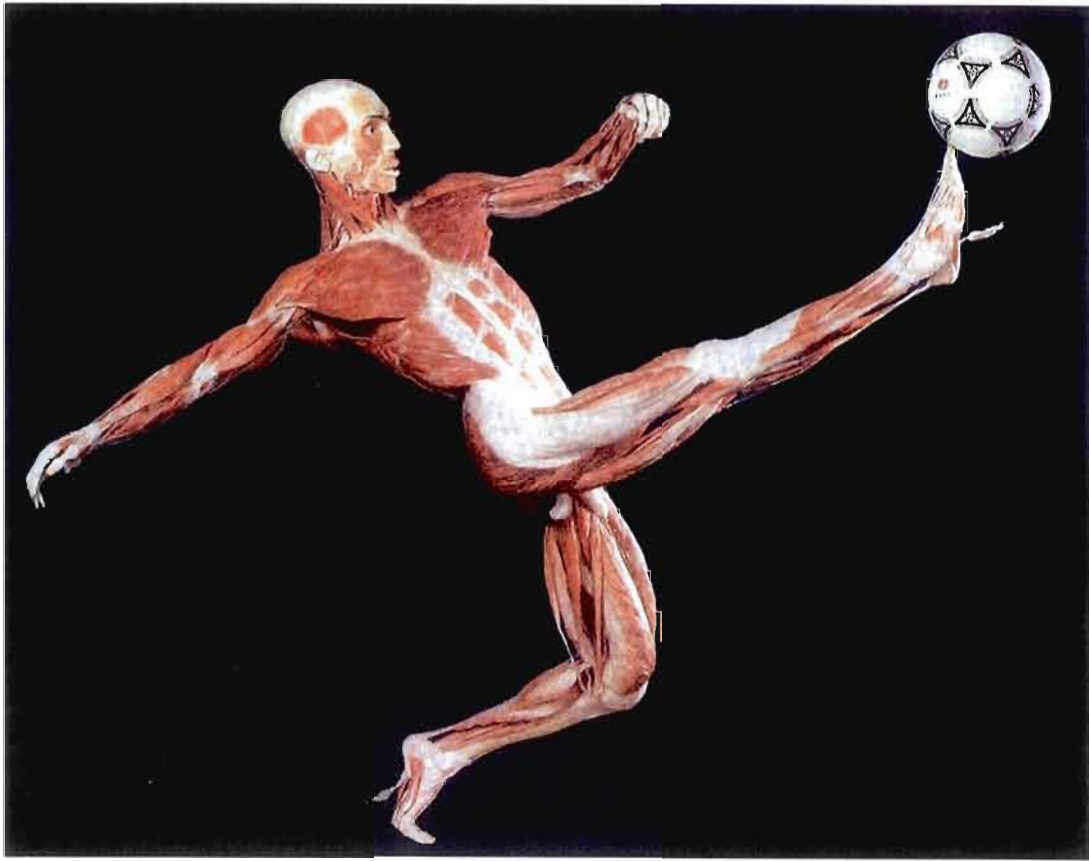


Ill. n° 6.1

Gunther von Hagens

Le joueur de basketball, 2002

plastinat de corps humain entier



III. n° 6.2

Gunther von Hagens
Le joueur de football, 2005
plastinat de corps humain entier



III. n° 6.3

Gunther von Hagens

Le planchiste, 2005

plastinat de corps humain entier



Ill. n° 6.4

Gunther von Hagens

La nageuse, 2001

plastinat de corps humain entier



III. n° 6.5

Gunther von Hagens
L'obésité dévoilée, 2005
plastinat de corps humain entier



III. n° 6.6

Gunther von Hagens

Le fumeur, 1996

plastinat de corps humain entier

BIBLIOGRAPHIE DES DOCUMENTS CITÉS

DICTIONNAIRE

Philippe Merlet (sous la direction de). 2003. *Le petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 1818 p.

MONOGRAPHIES

Almeida, Fabrice D'. 1995. *Images et propagande : XXème siècle*, Florence, Éditions Casterman-Giunti Gruppo, 192 p.

Arendt, Hannah. 2002. *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 416 p.

Ariès, Philippe. 1983. *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 276 p.

Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Paris, Gallimard et Le Seuil, 192 p.

Brohm, Jean-Marie. 2008. *Figures de la mort. Perspectives critiques*, Paris, Beauchesne, 176 p.

Charbonneaux, Anne-Marie (sous la direction de). 2005. *Les Vanités dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 231 p.

Courtois, Martine. 1991. *Les mots de la mort*, Paris, Éditions Belin, 412 p.

Debray, Régis. 1992. *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 412 p.

Des Aulniers, Luce et Louis-Vincent Thomas. 1992. «Cette brèche à colmater. Ruptures entre la vie et la mort et tentatives d'intégration» in Dufresne, Jacques (sous la direction de), *Le chant du signe. Mourir aujourd'hui*, Montréal, Éditions du Méridien, pp. 177-191.

Des Aulniers, Luce. 2000. «L'inclassable événement» in Soussana Gad et Joseph J. Lévy (sous la direction de), *Actualités de l'événement*, Montréal, Liber, pp. 197-209.

Des Aulniers, Luce. Publication en 2009. «A quoi s'expose-t-on dans le refus du corps cadavre et devant «L'art» anatomique de G. von Hagens», conférence prononcée lors du colloque Aix-en-Provence, international GDR OPuS - «La mort et le corps dans les arts aujourd'hui», Aix-en-Provence, 15-17 novembre 2007, LAMES – Unité mixte de recherche 6127 – CNRS – Université de Provence, Aix-en-Provence, Paris, L'Harmattan.

Des Aulniers, Luce. Publication en 2009. *La fascination, un nouveau désir d'éternité*, Québec, Presses de l'Université du Québec.

Gannal, Jean Nicolas. 1838. *Histoire des embaumements, et de la préparation, des pièces d'anatomie normale, d'anatomie pathologique et d'histoire naturelle ; suivie de procédés nouveaux*, Paris, Ferra, 264 p.

Guillebaud, Jean-Claude. 2003. *Le goût de l'avenir*, Paris, Seuil, 359 p.

Jankélévitch, Vladimir. 1997. *La mort*, Paris, Flammarion, 480 p.

Jeudy, Henri-Pierre. 1998. *Le corps comme objet d'art*, Paris, Armand Collin, 167 p.

Laneyrie-Dagen, Nadeije et Jacques Diebold. 1997. *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIX^{ème} siècle*, Paris, Flammarion, 255 p.

Lemieux, Raymond et Jean-Paul Montminy. 2000. *Le catholicisme québécois*, Québec, Les Éditions de l'IQRC, Les Presses de l'Université Laval, 141 p.

Lévy, Pierre. 1990. *Les technologies de l'intelligence : l'avenir de la pensée à l'ère informatique*, Paris, La Découverte, 233 p.

Mandressi, Rafael. 2003. *Le regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 338 p.

Mondzain, Marie-José. 2002. *L'image peut-elle tuer?*, Paris, Bayard, 89 p.

Morin, Edgar. 1976. *L'homme et la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 372 p.

Morin, Edgar. 1981. *Pour sortir du vingtième siècle*, Paris, Fernand Nathan, 380 p.

Onfray, Michel. 2003. *Archéologie du présent. Manifeste pour une esthétique cynique*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 126 p.

Paparoni, Demetrio. 2007. *Eretica. La transcendance et le profane dans l'art contemporain*, Milan, Skira, 263 p.

Robin, Jay. 1995. *Secure the Shadow. Death and Photography in America*, Massachusetts, MIT Press, 220 p.

Samson, Denis (sous la direction de). 1993. *Étude préalable au projet d'exposition : «La mort»*, rapport d'étude, Québec, Musée de la civilisation, octobre, 75 p.

St-Onge, Sébastien. 2001. *L'Industrie de la mort*, Québec, Éditions Nota bene, 177 p.

Thomas, Louis-Vincent. 1976. *Anthropologie de la mort*, Paris, Payot, 538 p.

Thomas, Louis-Vincent. 1978. *Mort et pouvoir*, Paris, Payot, 212 p.

Thomas, Louis-Vincent. 1991. «L'homme et la mort» in Poirier, Jean (sous la direction de), *Histoire des mœurs II*, Paris, Gallimard, pp. 803-869.

Urbain, Jean-Didier. 2005. *L'archipel des morts. Cimetières et mémoire en Occident*, Paris, Éditions Payot & Rivages, Petite bibliothèque Payot, 411 p.

Vovelle, Michel. 1983. *La mort et l'Occident : de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 793 p.

Yonnet, Paul. 1985. *Jeux, modes et masses*, Paris, Gallimard, 380 p.

Yonnet, Paul. 2006. *Famille I. Le recul de la mort. L'avènement de l'individu contemporain*, Paris, Gallimard, 517 p.

CATALOGUE D'EXPOSITION

Gunther von Hagens et Angelina Whalley (sous la direction de). 2005. *Gunther von Hagens. Le monde du corps. Exposition Anatomique de corps humains véritables*, Heidelberg, Verlagsgesellschaft mbH, 320 p.

PÉRIODIQUES

Baudry, Jean-Louis. 1990. «Miroirs d'illusions, illusoire miroirs», *Art Press*, n°152, vol. 11, pp. 78-79.

Baudry, Patrick. 1998. «La mise en scène de l'invisible», *Frontières*, vol. 10, n° 2 (hiver), pp. 7-10.

Bouffard, Mickaël. 2007. «Entourer le cadavre d'agréments : Gunther von Hagens, anatomiste controversé ou sculpteur humaniste ? », *Espace*, n° 81 (automne), pp. 42-43.

Carpenter, Lucas. 2002. «London, England», *Art Papers*, vol. 26, n° 6, pp. 58-59.

Delpeux, Sophie. 2001. «Venir en aide aux vivants. Entretien avec le docteur Gunther von Hagens», *Art Press*, n° Hors série (mai), pp.71-78.

Des Aulniers, Luce. 1997. «Chant d'une différenciation tronquée», *Trans. Revue de psychanalyse*, n° 8 (hiver), pp. 161-182.

Des Aulniers, Luce. 1998. «Rites d'aujourd'hui et de toujours», *Frontières*, vol. 10, n° 2 (hiver), pp. 3-6.

Des Aulniers, Luce. 1998. «Par terre et par feu, pérégrinations humaines vers l'infini», *Frontières*, vol. 10, n° 2 (hiver), pp. 15-20.

Des Aulniers, Luce. 2000. «Angoisse dans l'air du temps. Entretien avec Isabelle Lasvergnas-Grémy», *Frontières*, vol.12, n° 2 (printemps), pp. 40-44.

Fishler, Claude. 2004. «Le gras», *L'Actualité*, n° 55 (juillet-août), pp. 36-37.

Heather, Rosemary. 2002. «Gunther von Hagens», *Border Crossings*, vol. 21, n° 3 (August), pp. 88-89.

Leydier, Richard. 2004. «Jonathan Meese: Schirn Kunsthalle; Andy Warhol: Museum für Moderne Kunst; Körperwelten: Naxos-Event-Halle», *Art Press*, n° 300 (avril), pp. 73-75.

L. G. 2002. «Bodyworlds: Atlantis Gallery, *Modern Painters*, vol. 15, n° 2 (Summer), pp. 110-111.

Melmann, Charles. 2001. «Enfin une jouissance nouvelle : la nécroscopie», *Art Press*, n° Hors série (mai), pp.54-57.

Seguin, Louis. 1995. «La mort en ce jardin», *La part de l'œil*, Dossier : médecine et arts visuels, n° 11, pp. 158-175.

ARTICLES DE PRESSE

Bégin, Jean-François. 2002. «Cadavres exquis : depuis le 22 mars, une galerie londonienne présente 175 organes humains et 25 cadavres parfaitement préservés». *La Presse*, 5 avril, p. B4.

Bérubé, Jade. 2007. «Le Monde du corps à Montréal». *La Presse*, 5 mai, p. Plus2.

Bérubé, Jade. 2007. «Une exposition qui fascine et dérange». *La Presse*, 5 mai, pp. 2-5.

Bérubé, Jade. 2007. «Privilégier l'esthétique tout en gardant le réalisme». *La Presse*, 5 mai, p. 5.

Benyahia-Kouider, Odile. 2004. «Trafiquant de corps». *Libération*, 1 mars, pp. 42-43.

Lapointe, Pascal. 2007. «Cadavres exquis». *Le Devoir*, 1^{er} mai, p. A1.

Marion, Georges. 2004. «Les cadavres plastinés de von Hagens sont des condamnés à mort chinois». *Le Monde*, 20 janvier, p. 1.

Millot, Lorraine. 1998. «Deux cents morts à Mannheim : le musée affiche complet. Art ou science? Une expo de vrais cadavres en Allemagne». *Libération*, 16 février, p. 35.

Perreault, Jean-François. 2005. «Corps et art». *La Presse*, 20 juin, p. ACTUEL1.

Rioux Soucy, Louise-Maude. 2007. «L'alchimiste du corps». *Le Devoir*, 9 mai, p. A1.

ACTES DE COLLOQUE

L'image de la mort aux limites de la fiction : l'exposition du cadavre, Actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal le 13 novembre 1994, Montréal, 1995, 93 p.

MÉMOIRE DE MAÎTRISE

Leblanc, Marie-Claude. 2003. «The *Morgue* (1992)_d'Andres Serrano : une exposition transgressive du cadavre?», Mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal, 99 p.

SITES INTERNET

Site officiel de Gunther von Hagens : <http://www.koerperwelten.de/index.html>

Dijk, Jose Van (traduction de Chloé Baszanger), «La plastination : le corps anatomique comme art post-moderne», http://www.tribunes.com/tribune/alliage/50-51/Van_Dijk.htm

Ribémont, Bernard. 2006. «Edina Bozoky, *La Politique des reliques, de Constantin à Saint Louis* », *Cahiers de recherches médiévales*, <http://crm.revues.org/index2715.html>