

Body worlds,
ou le mariage posthume de l'art et de l'anatomie
dans l'éducation à la santé

Chantal Bouffard

Docteur en anthropologie médicale,
Professeure à la faculté de médecine et des sciences de la santé*

Mickaël Bouffard

Doctorant en histoire de l'art**

*/Service génétique - Département de pédiatrie - Faculté de médecine et des sciences de la santé - Université de Sherbrooke - 3001, 12ième avenue Nord - Sherbrooke (Québec) Canada - J1H5N4. Téléphone : 819-820-6827. E-mail : chantal.bouffard@usherbrooke.ca

**/Faculté des arts et sciences - Département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal Québec - Canada. Mickaël Bouffard - 429, rue de Bienville - Montréal - Québec - H2J1T1 Canada. E-mail : mickael.bouffard-veilleux@umontreal.ca

Depuis 1995, le plus souvent par l'intermédiaire des institutions muséales, plus de 20 millions de personnes à travers le monde ont visité les expositions *Body Worlds*. Traitant de l'anatomie et du fonctionnement du corps humain, ces expositions offrent au regard des visiteur(euse)s plus de 200 spécimens plastinés. Parmi ceux-ci, on dénombre une vingtaine de corps humains complets. La plastination, mise au point par le médecin anatomiste Gunther von Hagens¹, permettrait de conserver des cadavres pendant plus de 4 000 ans sans qu'ils ne dégagent d'odeur, ne se détériorent ou ne perdent leurs couleurs originelles (Walter, 2004). Cette technique permet à l'anatomiste de découper, de sculpter et d'exposer des cadavres entiers ou fractionnés dans des attitudes artistiques, symboliques ou suggérant qu'ils sont vivants.

Von Hagens considère qu'il participe ainsi à la démocratisation des connaissances anatomiques et à l'éducation à la santé. Le site web officiel de *Body Worlds* proclame d'ailleurs explicitement que : "*The Primary goal of BODY WORLDS is health education*"². Selon von Hagens, les gens se sentent plus responsables de leur santé s'ils connaissent mieux leur corps (vom Lehn, 2006).

Il est incontestable que l'aspect anatomique de *Body Worlds* fascine. Von Hagens ne faillit pas non plus dans sa mission éducative. Par contre, les dimensions artistiques et récréatives de ses expositions choquent et soulèvent beaucoup de polémiques. S'il est de convenance que l'art puisse amplifier la portée de l'enseignement et de l'apprentissage, il dérange dans le contexte de *Body Worlds*. Quoi qu'on en pense, exhiber des cadavres humains dépouillés de leur personnalité et transformés en ce qui a toutes les apparences d'œuvres d'art, ne peut se faire qu'au prix d'importantes transgressions sociales et culturelles. Dans l'état actuel de nos recherches, nous avons identifié six vecteurs de transgressions conséquents à la démarche de von Hagens :

- I. L'intrusion de l'art et de l'émotion qu'il génère dans l'univers positiviste de la médecine anatomique, technicienne et scientifique contemporaine.
- II. L'éviction du Sacré dans le traitement artistique du cadavre.
- III. La réification de l'humain et de son corps, ainsi que le non respect des normes bioéthiques élaborées pour la biomédecine et la génomique.
- IV. L'utilisation de cadavres à des fins artistiques ou de divertissement.
- V. La profanation du cadavre.
- VI. Le mélange de deux mondes incompatibles : La Vie et la Mort.

En utilisant des cadavres humains à des fins à la fois éducatives et récréatives, il est difficile de faire consensus. Plusieurs facteurs sont à l'origine de cette situation qui est paradoxale dans plusieurs sociétés. Le problème semble venir notamment du fait que l'anatomiste juxtapose des éléments situés à des niveaux de réalité difficilement réconciliables à notre époque : l'art et l'anatomie, deux champs de pratiques et de connaissances qui ne sont plus associés dans les représentations culturelles des sociétés occidentales contemporaines³. De plus, son exposition de cadavres témoigne d'un esprit qui est complètement anachronique aujourd'hui. D'un point de vue bioéthique, à l'ère de la génétique et des nanotechnologies, nous sommes particulièrement sensibles à la réification du corps et aux enjeux soulevés par les pratiques limitrophes entre la vie et la mort, comme les greffes d'organes et l'euthanasie. *Body Worlds* ébranle aussi certains systèmes de représentations culturels et sociaux traditionnellement bien organisés en brouillant les frontières entre le subjectif et l'objectif, le sacré et le profane, le privé et le public, le sujet et l'objet, l'art et la science, la vie et la mort, etc.

Dans ce contexte, en tentant d'adopter une attitude transdisciplinaire, nous allons nous interroger sur la légitimité du mariage posthume entre l'art et l'anatomie dans le contexte de l'éducation à la santé tel qu'officialié par von Hagens. Si ce mariage ajoute une autre dimension à la réflexion sur l'utilisation de l'être humain et de son corps, justifiée par le transfert des connaissances devant mener à l'adoption de meilleurs comportements en matière de santé, il pose d'abord le problème de l'intrusion de l'art et de l'émotion qu'il génère dans l'univers positiviste de la médecine anatomique, technicienne et scientifique contemporaine. Dans les limites de ce chapitre, nous traiterons donc exclusivement de la première des transgressions mentionnées plus haut. En première partie, nous aborderons cette transgression en consacrant une section à l'embellissement esthétique et à la dimension plastique et une autre section à l'émotion artistique. En deuxième partie, avant de conclure, nous discuterons de la prise en compte des niveaux de réalité dans la réflexion sur *Body Worlds*, puis de l'anachronisme et de la superposition de contextes spatio-temporels spécifiques à cette exposition.

1. La réintronisation de l'art dans l'univers positiviste de la médecine anatomique

Parce qu'il est un excellent vecteur pour les représentations symboliques, l'art est une interface idéale entre le corps et les pratiques visant la guérison, la prévention et l'éducation à la santé. Depuis des temps

immémoriaux, il est mis à contribution sur, par et à travers le corps pour canaliser les pouvoirs magiques et ritualiser les sons, les gestes, les images et les pratiques inhérents aux démarches thérapeutiques. L'art, de par son action créative, peut aussi faire partie intrinsèque de la thérapie. Cependant, peu importent les façons dont il est utilisé et les systèmes de médecine qui l'intègrent, son efficacité thérapeutique et sa portée pédagogique semblent inséparables des charges émotives qu'il suscite et qui, d'une façon ou d'une autre, favorisent les processus d'apprentissage et de guérison.

Avant de parler de la réinvasion de l'art dans l'univers de la médecine anatomiste, il apparaît nécessaire de voir comment le savoir anatomique va progressivement contribuer à dissocier le corps de la personne et l'art de l'anatomie.

Entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, dans l'esprit du savant comme dans celui des artistes, l'art et l'émotion faisaient bon ménage avec l'anatomie. La gravure et plus tard le modelage à la cire s'avèreront essentiels à la conservation, ainsi qu'à la diffusion des nouvelles connaissances anatomiques. Inversement, ces connaissances répondront aux aspirations artistiques d'un rendu plus naturaliste et cohérent du corps humain. Toutefois, vers la fin du XVII^e siècle, la désuétude du modèle du corps cosmique laissera place à des représentations plus mécanistes du corps. Sous l'influence de philosophes comme Descartes, le corps humain, bien qu'en union avec l'âme, se comprendra comme une machine (Dostie, 1998). Cette interprétation dualiste du corps en fera un instrument sans vie, isolé du macrocosme et distinct de l'âme ce qui, graduellement, permettra de lever certains interdits relatifs aux morts. Le cadavre, dépouillé de son âme, peut alors être ouvert et disséqué sans menace pour le repos éternel.

Cependant, l'idée de la profanation des corps n'est pas disparue avec le fait de croire en la séparation instantanée de l'âme et du corps après la mort. La dissection était souvent considérée comme un second châtiement pour les criminels, une atteinte à l'intégrité de la personne décédée et un manque de compassion envers la famille. Ce qui explique que pendant longtemps, les cadavres disséqués dans le nord de l'Europe et en Amérique du Nord furent ceux de prisonniers, de personnes non réclamées, d'étrangers, de malades ou de personnes pauvres (Rongièrès, 2005).

Au cours du XVIII^e siècle, les conceptions mécanistes ont ouvert la voie à des représentations plus instrumentales et techniciennes du corps. Il fut ainsi possible d'en refondre une définition matérialiste, individua-

liste et séculariste plus conforme aux discours scientifiques des Lumières. Le paradigme objectiviste qui préside au développement de la pensée scientifique et de la médecine anatomique de l'époque situe alors la preuve et la vérité dans ce qui est objectif, observable et reproductible (Kremer-Marietti, 2006). Dans cette perspective, l'art avec ses obligés subjectifs, esthétiques et émotionnels devient une entrave au développement et à l'acquisition des savoirs, ainsi qu'à l'efficacité thérapeutique.

Ces nouvelles valeurs sont fort bien illustrées dans un commentaire écrit en 1779 par le chirurgien Rumpelt, vétérinaire en chef des Écuries royales du Prince-électeur de Saxe à propos du travail d'Honoré Fragonard. Il faut préciser que ce dernier, anatomiste célèbre pour ses techniques de conservation des cadavres, avait enrichi le cabinet d'anatomie de l'École vétérinaire d'Alfort d'écorchés humains qu'il avait mis en scène dans des arrangements artistiques. Même si Rumpelt reconnaît la virtuosité des "objets" de Fragonard, il soutient que "toutes leurs préparations, rassemblées dans le cabinet, satisfont seulement la vue ; peu d'entre elles peuvent servir à la démonstration de nouvelles vérités, à la réfutation de vieilles erreurs ; partout ce sont des raffinements qui ne sont pas instructifs et qui témoignent seulement de l'application de leur auteur [...]" (Rumpelt, 1802).

D'autres facteurs contribueront à la séparation de l'art et de l'anatomie. L'avènement de l'anatomie pathologique, par exemple, "ne [laisse] plus de place à la fibre artistique et élimina la sensibilité du modelleur" (Lemire, 1990 : 389-90). Il en fut de même lors de l'effacement de l'anatomie macroscopique au profit de l'anatomie microscopique. Cette dernière, en s'intéressant à la dimension invisible des tissus et des cellules, devint un "domaine où le dessin anatomique, pas plus que la céroplastie, n'était d'une quelconque utilité" (Lemire, 1990 : 389-90). Comme le fait remarquer José van Dijck, l'avancement technologique a fourni les outils nécessaires à cette séparation : "*With the arrival of new representational technologies in the nineteenth century, scientists hoped to eliminate artistic contamination*" (van Dijck, 2001 :113). L'auteur réfère entre autres aux moyens de reproduction photomécaniques qui laissent croire à une retranscription plus directe, plus fidèle, voire plus objective de la réalité. Dans ce contexte, l'art, perçu comme une superfluité, devient inutile, suspect, subversif même, et l'émotion qu'il engendre nuisible au détachement prôné par ce qui deviendra la biomédecine contemporaine.

Même si l'embellissement et l'émotion que propose l'art s'opposent aux exigences objectivistes de la médecine et de la science modernes,

von Hagens n'hésite pas à leur donner une place prédominante dans ses expositions. Selon lui, les dimensions esthétique et plastique qu'il donne à ses œuvres produisent l'émotion nécessaire à la poursuite de son but d'éduquer à la santé.

Après avoir cerné certaines raisons expliquant la relativement récente séparation entre l'intention artistique et la science anatomique, nous examinerons les impacts de la réinvasion de l'art dans l'univers positiviste de la médecine anatomique et dans celui de l'éducation à la santé, à travers sa dimension esthétique ou plastique d'une part, et sa dimension émotionnelle d'autre part.

1.2 L'embellissement esthétique et la dimension plastique

Même s'il se défend d'être un artiste, von Hagens exploite, au profit de l'éducation à la santé, les propriétés émotionnelles de ses œuvres. Il le fait à travers la dimension esthétique et, plus particulièrement, dans la recherche plastique du fini qu'il leur donne. On retrouve cette idée dans une entrevue accordée à la revue *Art Press* : "La pensée artistique m'est étrangère, car elle n'est pas assez concrète pour moi. Elle m'incite toutefois à donner à mes corps plastinés des postures chargées d'émotion. Chaque pose possède en effet pour moi un potentiel aussi bien esthétique, anatomique que didactique" (Delpeux, 2001 : 77). Il en explique les raisons un peu plus tard au cours de cette même entrevue :

"Les préparations ne dégagent pas d'odeur et sont colorées, elles présentent un relief détaillé et fidèle ; les corps entiers sont placés dans des postures esthétiques et dynamiques. On oublie ainsi beaucoup plus difficilement que ce ne sont pas des préparations quelconques, mais bien des personnes ayant vécu. L'ambiance doit être agréable, les préparations sont montrées dans un environnement intime qui n'a rien de commun avec le caractère oppressant des salles d'opération carrelées. Il me paraît important de les présenter de manière attrayante" (Delpeux, 2001 : 76-77).

Dans son catalogue, il se fait un peu plus explicite : "*The aesthetic pose, which is occasionally criticized, is what helps dispel revulsion ; because it is so powerful, it also promotes emotional awareness.*" (von Hagens, 2000 : 32). Ces deux extraits brillent par leur clarté. Des couleurs chatoyantes, des poses choisies avec sensibilité et des lieux d'exposition agréables visent à chasser le dégoût naturel que nous inspirerait la vue d'une charogne. Entourer le cadavre d'agrément, c'est le rendre accessible au plus grand nombre et, par conséquent, faciliter les processus d'éducation à la santé.

Il faut également considérer que l'anatomiste, comme l'artiste, est confronté à la nécessité de prendre des décisions quant à la posture à donner à son sujet, qu'elle paraisse neutre ou artistique à nos yeux de spectateur(trice)s. D'ailleurs, von Hagens se compare lui-même au sculpteur qui doit décider de la forme que va prendre son oeuvre (von Hagens, 2000 : 31). La plupart des artistes, qu'ils soient peintres, compositeurs ou poètes vous diront que ce choix est à la base de tout processus de création. Toutefois, pour von Hagens, ce sont des considérations à la fois esthétiques et éducationnelles qui détermineront le résultat final (von Hagens, 2000 : 31).

L'anatomiste ira donc puiser son inspiration esthétique dans des modèles anatomo-artistiques le plus souvent antérieurs à la Révolution française. Ses références renvoient à des époques où les sensibilités et la pensée scientifiques étaient d'un tout autre caractère. Pour ne donner que quelques exemples, le *Muscle Man* de von Hagens est une imitation quasi parfaite d'un écorché tiré d'une célèbre planche du *De Humani Corporis Fabrica* (1543) de Vesalius (Cuir, 2006), l'un des premiers traités d'anatomie à être imprimés. Cette pose éloquente est tout à fait typique des conventions rhétoriques de la représentation gestuelle de la figure humaine à la Renaissance. Pour sa part, le *Skin Man* (1997) tenant dans ses mains le vêtement de sa propre peau est inspiré du traité *Historia de la composicion del cuerpo humano* (1556) de Valverde de Hamusco (Cuir, 2006) où l'on peut voir une version «anatomique» de Saint Barthélemy, apôtre et martyr, qui fut condamné à être écorché vif. Cette représentation s'inspire incontestablement du saint Barthélemy tenant sa propre peau de Michel-Ange pour la chapelle Sixtine (Cuir, 2006)⁴, d'autant plus que son auteur, Gaspar Beccera (c.1520-1568), nous a laissé des dessins qui nous permettent d'affirmer qu'il possédait une connaissance précise de cette fresque. Une autre oeuvre, intitulée *Rearing Horse with Rider* (2000), nous fait voir un étalon écorché transportant un cavalier dont les muscles, les os et les organes paraissent se séparer en trois. On peut y voir un clin d'œil au *Cavalier de l'Apocalypse* (1766-1771) de l'anatomiste Honoré Fragonard (1732-1799), dont nous avons parlé plus haut.

Ces exemples, empruntés à l'art et au modèle anatomique, nous rappellent que «les cadavres plastinés de von Hagens s'inscrivent dans une longue tradition scientifique de la production de corps anatomiques, tout comme ils prolongent les conventions artistiques des représentations anatomiques»⁵ (van Dijck, 2001 : 102). Cependant, les conventions esthétiques ressuscitées par von Hagens appartiennent à des univers

de représentations du corps, du cadavre et de la science se situant à des niveaux de réalité fort différents de ceux qui prévalent aujourd'hui. Rappelons que la dissociation entre l'art et la science dans le contexte des préparations anatomiques ne s'est réellement effectuée qu'au cours du XIX^e siècle (Simon, 2002 : 76). Dès lors, on peut se demander quelles sont les raisons de nature artistique qui font en sorte que des niveaux de réalité mutuellement exclusifs aujourd'hui (art, médecine anatomique, usage du cadavre, etc.), pouvaient être en parfaite appétence à d'autres époques.

La première réponse à cette question se trouve au niveau de réalité où se situe l'art lui-même. Il faut garder en tête qu'avant l'invention de la photographie, les artistes étaient les seuls faiseurs d'images. C'est donc à eux que les anatomistes faisaient appel s'ils voulaient publier des traités agrémentés d'illustrations comportant un contenu scientifique, ou, encore, conserver une copie modelée dans la cire d'un cadavre disséqué. Dans ces conditions, le modèle anatomique ne pouvait qu'être soumis aux conventions artistiques de son temps (van Dijck, 2001 : 112). Par conséquent, à une époque où le statuaire antique était vu comme un idéal de la représentation du corps humain, on ne s'étonnera pas de retrouver la pose exacte du célèbre *Apollon du Belvédère* dans les planches d'écorchés et de squelettes de Bernhard Siegfried Albinus (1697-1747). En effet, il était d'usage chez les peintres de la même époque de s'inspirer dans leurs tableaux d'histoire des poses du *Laocoon*, de la *Venus pudica* ou d'autres exemples célèbres du répertoire classique.

Inversement, des théoriciens majeurs de l'art de la Renaissance, comme Leon Battista Alberti (1404-1472), recommandaient aux artistes, lorsqu'ils devaient représenter un être humain, d'esquisser d'abord les os, puis d'y ajouter les muscles qu'ils vêtiraient ensuite avec la chair et la peau (Schultz, 1985 : 30). Entre autres, l'exercice visait à reproduire adéquatement les proportions du corps humain et à représenter les muscles et les membres en cohérence avec l'action évoquée. Pour les artistes, représenter un squelette ou un écorché dans une pose éloquente n'avait rien de dérangeant et ce, au moins jusqu'au début du XIX^e siècle, puisqu'on leur avait enseigné à s'imaginer ainsi les personnages de leurs tableaux avant de les peindre.

Une seconde réponse peut être apportée en abordant la question du point de vue de la destination de ces objets anatomiques. Cette explication plus pragmatique nous situe à un autre niveau de réalité. Par exemple, pour nos contemporains, la sensualité qui se dégage de certains

modèles de von Hagens peut sembler déplacée (Linke, 2005). Cependant, il fut un temps où l'iconographie anatomique pouvait être extrêmement sensuelle. Par exemple, *la Vénus des médecins* de Clemente Susini (1781-1782, cire colorée, Florence, Museo Zoologico de La Specola), dont on peut successivement démonter chaque épaisseur du torse, affiche la sensualité troublante d'une jeune femme endormie. Elle est représentée reposant sur des draps de soie, son cou orné d'un collier. Il est légitime aujourd'hui de se demander pourquoi le modèle anatomique nécessitait un tel travail esthétique ? Pour bien comprendre, il ne faut pas perdre de vue que ce type d'objet était destiné à enrichir les cabinets de curiosités ou d'histoire naturelle et, par conséquent, une *Vénus des médecins* ou une *Vénus éventrée* constituait d'abord et avant tout une pièce de collection. Elle se devait donc d'être exceptionnelle, tant par son rendu plastique et son expressivité que par la précision scientifique de ses détails anatomiques.

Du point de vue de la sensibilité artistique de ces époques, nous pouvons trouver d'autres explications à l'élection d'une esthétique morbide dans les gravures, les cires et les autres modèles anatomiques qui ont été produits jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Lemire souligne qu'il "fallut attendre des décennies pour que le corps disséqué se détachât des références originelles à la souffrance, à la peur de la mort, au supplice et au martyre dont l'artiste restait imprégné" (Lemire, 1990 : 385) depuis le Moyen Âge. Les œuvres de Frederik Ruysch (1638-1731) sont de bons exemples de cette esthétique baroque où interviennent le corps humain et la mort. Professeur d'anatomie réputé à Amsterdam, Ruysch exécutait des préparations naturelles par injection à la cire, le plus souvent, à partir de cadavres de fœtus ou de nouveau-nés. Parfois, il les mettait en scène dans des montages reprenant le thème du *Memento mori* (souviens-toi de la mort) dont nous reparlerons un peu plus loin.

Pour montrer quelle familiarité un homme du XVII^e siècle pouvait avoir avec l'iconographie de la mort, il suffit de lire ce qu'écrivait un certain Fontenelle après sa visite du cabinet de Ruysch : "[...] non content de la richesse et de la rareté, il [Ruysch] voulut encore y joindre l'agrément, et égayer le spectacle. Il mêlait des bouquets de plantes et des coquillages à de tristes squelettes, et animait le tout par des inscriptions ou des vers pris des meilleurs poètes latins" (Le Bovier de Fontenelle, 1690 : t.4, 501-508). L'anatomiste Ruysch se faisait donc artiste et ornemaniste de cadavres préparés et Fontenelle, non choqué par ce qu'il vit, fut, au contraire, sensible à la volonté décoratrice et aux talents artistiques de l'anatomiste.

Ce survol de l'esthétique si particulière des images et des modèles anatomiques de la Renaissance jusqu'au XVIII^e siècle avait un double objectif. D'abord, de situer l'œuvre de Gunther von Hagens dans le temps et la tradition dont il se fait l'héritier ; ensuite, de mettre en relief son anachronisme. Cet exercice voulait aussi mettre en évidence la nature transdisciplinaire des interactions entre l'art, l'anatomie, la science et l'éducation à la santé situées dans une période de l'histoire où les croyances et les valeurs morales permettaient de représenter le cadavre de façon artistique.

Si von Hagens transgresse l'interdit scientifique et médical de subjectivité en introduisant à travers l'art un niveau de réalité supplémentaire dans la présentation de ses expositions anatomiques, il pousse l'expérience encore plus loin en ajoutant une charge émotionnelle à ses cadavres plastinés. Dans la section suivante, nous verrons que l'émotion ne se situe pas à un niveau de réalité qui fait bon ménage avec la médecine anatomiste actuelle. Pourtant, von Hagens use de l'émotion artistique pour éblouir et faire vivre une expérience marquante au spectateur(trice) dans le dessein d'amplifier l'efficacité des mécanismes d'éducation à la santé.

1.3 L'émotion artistique

Michel Lemire écrit qu'“(...) au XVIII^e siècle, le modèle anatomique était, en premier lieu, un objet de contemplation. Il montrait avant tout un corps idéalisé, associant intimement art et science, sans que l'on sache vraiment quel domaine entraînait l'autre. C'est cette situation ambivalente, ce “dépassement” de l'art dans la science qui lui conférait, entre autres, ce pouvoir émotionnel indéfinissable” (Lemire, 1990 : 2). Dans les lignes qui suivent, nous tâcherons de mieux cerner ce pouvoir émotionnel et de décrire la façon par laquelle il s'exerce à travers l'exposition.

Gunther von Hagens précise que “(...) l'exposition n'est pas, et c'est volontaire, une école d'anatomie, mais une “exposition d'anatomie”, une “expérience d'anatomie” et donc aussi une “anatomie émotionnelle” (Delpeux, 2001 : 76). En affirmant cela, il s'oppose au système de représentations de la médecine moderne qui perçoit l'émotion comme une menace à l'objectivité scientifique. Pour von Hagens, l'éducation à la santé passe par cette émotion au même titre que par l'embellissement esthétique. Trois types d'émotions retiendront notre attention ici : l'empathie, l'effroi salutaire et la fascination.

1.3.1 L'empathie

L'empathie est une émotion cruciale au sein de l'exposition *Body Worlds*. Elle nécessite une projection de soi-même dans ce qui s'offre à nous. Dans son compte-rendu de l'exposition, une critique d'art ira même jusqu'à écrire : *"If nothing else, the "Body Worlds" exhibition represents a victory for authentic human empathy"* (Heather, 2002 : 88). En fait, un chercheur a remarqué que certains détails évoquant l'identité de la personne plastinée, comme les tatouages, provoquent instantanément ce sentiment empathique chez certains visiteur(euse)s (Walter, 2004). On retrouve une réaction similaire dans le récit qui relate la visite du tsar Pierre 1er chez l'anatomiste Frederik Ruysch dont nous avons évoqué plus haut les préparations de cadavres présentées sous forme de montages décorés. Bernard Le Bovier de Fontenelle raconte que le tsar aurait embrassé "[...] un petit enfant encore adorable qui semblait lui sourire" (Fontenelle, 1740 : 72). L'authenticité du récit importe peu ici, car cet exemple n'est que l'un des nombreux témoignages qui montrent à quel point la sensibilité associée aux préparations naturelles "animées" de cadavres est un thème central au sein de la mythologie entourant les collections d'anatomie des XVII^e et XVIII^e siècles (Simon, 2002). À partir de ce récit, on peut déduire que l'**impression de la vie** que dégagent les spécimens plastinés de von Hagens est probablement un autre élément qui facilite l'empathie et la projection qu'elle implique.

1.3.2. L'effroi salutaire

Pour comprendre la spécificité éducative de *Body Worlds*, il faut resituer l'exposition dans des contextes où l'éducation à la santé tirait profit de l'émotion engendrée par l'union de l'art et de l'anatomie. Le cas du célèbre docteur Pierre Spitzner (1833-1896) est l'un des exemples de comparaison les plus fréquemment utilisés par ceux et celles qui commentent l'exposition de von Hagens. Spitzer est ce soi-disant médecin qui parcourait les foires européennes avec ses collections anatomiques. Il faisait sortir hors des écoles de médecine et des cabinets de curiosités les modèles de cire, les fœtus en bocaux et les peaux humaines tannées pour les partager avec la foule infinie des curieux et des gens ordinaires. Son exposition itinérante proposait les cires de l'estomac d'un alcoolique, des parties génitales d'un syphilitique, du poumon d'un tuberculeux (Lemire, 1990 : 341-345), etc. Même si cette exposition est l'exemple accompli d'un "musée des horreurs" indéniablement empreint de sensationnalisme, l'une des principales visées de Spitzner n'en de-

meurait pas moins d'éduquer la population aux dangers de l'excès et de la débauche. Il espérait "mettre la jeunesse en garde contre les terribles dangers que représentent ces maladies" (Lemire, 1990 : 342).

Outre la puissance du sensationnalisme, les visées éducatives et la démocratisation des connaissances, il semble que les parallèles établis jusqu'ici entre von Hagens et Spitzner évacuent une autre similitude : l'usage de l'effroi comme moyen de convaincre. C'est par cette concoction d'art, d'anatomie et d'horreur qu'à des époques différentes, ces deux médecins cherchent à éduquer à la santé. D'ailleurs, Santé Canada utilise le même procédé dans la réglementation qu'elle impose aux compagnies de tabac, en les obligeant à mettre en évidence des images horribles d'organes malades pour éveiller le fumeur aux conséquences néfastes du tabagisme. L'art s'exprime ici par le choix des cadrages ou par la saturation des couleurs afin de générer l'émotion nécessaire pour convaincre la population d'adopter des habitudes de vie saines.

On peut mesurer toute l'actualité de l'effroi salutaire à partir d'une affiche annonçant le Grand Muséum d'Anatomie à la foire de Roubaix en 1908, à ce moment sous la direction de la veuve Spitzner. L'affiche s'adresse ainsi au passant :

"Mesdames, Messieurs,

*De la Naissance à la Mort, la route est longue. L'apparition de la créature à la vie, son développement pour arriver à sa forme définitive, sont d'étonnants problèmes. **La Science anatomique consiste en ceci : Dans la MORT, chercher le secret de la VIE ! Dans l'organe blessé, chercher la CAUSE DE LA MALADIE pour remédier à sa souffrance. C'est là ce que fait le savant ! Pour toi, Peuple, c'est autre chose !!! C'est l'étude d'une réalité dont la connaissance est nécessaire à ton esprit. Les œuvres anatomiques céroplastiques t'apprendront à te connaître physiquement. Tu contempleras ainsi tes forces et tes faiblesses. La Pathologie fera naître en toi l'effroi salutaire** ⁶."*

Toutefois, la différence entre *Body Worlds* et le *Grand Muséum d'Anatomie* réside en ceci que ce dernier reconnaît explicitement l'utilité de l'effroi comme moyen d'éducation à la santé des masses.

Il y a des exemples plus anciens où l'art, l'anatomie et l'horreur combinent leurs effets pour créer l'émotion nécessaire à la promotion de comportements en santé. Dans ces cas-ci, il s'agira plutôt de la santé de l'âme reliée à la promesse chrétienne du Salut éternel. On nous reprochera peut-être d'avoir associé l'éducation à la santé spirituelle avec l'appellation plus immédiatement physique du mot "santé." Ce parallèle, qui nous apparaît toutefois pertinent, n'a rien à voir avec un déplace-

ment sémantique, la promotion de la santé du corps comme celle de l'âme procédant selon des modalités communes. Dans les deux cas, nous avons affaire à une propagande qui se veut éducative et, dans une certaine mesure, moralisatrice. Mais elles ont surtout en commun le fait que les deux types de santé visent à changer des comportements et des habitudes de vie par l'utilisation de procédés assez semblables.

Le premier exemple est celui d'un tableau du peintre espagnol Jusepe de Ribera (1591-1652) intitulé *Le martyr de saint Barthélemy* (avant 1624, huile sur toile, 1.79 x 1.39 m, Osuna (Séville), Patronato de Arte). On y voit le saint attaché à un tronc d'arbre, écorché par un bourreau qui a momentanément mis son couteau entre ses dents afin d'avoir le loisir d'arracher à deux mains un pan de peau fraîchement décollé. La scène a un caractère si effroyable qu'elle vient chercher irrémédiablement la sympathie du spectateur. L'éclairage dramatique, le clair-obscur qui en découle, la grandeur nature des personnages, l'expression de la douleur, mais surtout l'exactitude anatomique des chairs sanguinolentes de saint Barthélemy concourent à l'efficacité de cet épisode terrifiant.

C'est à partir de la deuxième moitié du XVI^e siècle que le thème du martyr allait acquérir cette popularité inégalée dans l'iconographie occidentale. Dans son ouvrage majeur sur l'art religieux des XVII^e et XVIII^e siècles, Émile Mâle explique que la multiplication de ce genre de scène doit être replacée dans le contexte de la redécouverte de catacombes romaines datant de l'époque des persécutions chrétiennes, des guerres de religions et des missions qui fournissaient à l'Église une panoplie de nouveaux martyrs. C'était une époque où l'Église avait besoin de héros pour servir d'exemples aux fidèles sur le chemin du Salut (Mâle, 1951 : 109-149). Dans la version gravée que Ribera a faite du même thème, on voit de manière plus explicite une main apportant au saint la palme du martyr et la couronne de la vie éternelle (1624, eau-forte, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Naples, inv. N.91803). Ce type d'image avait pour but d'encourager la ferveur des croyants et la poursuite d'une vie à l'imitation du Christ en suscitant chez eux une vive émotion. Le cardinal Paleotti a d'ailleurs écrit : "Il ne faut pas craindre de peindre les supplices des chrétiens dans toute leur horreur, les roues, les grils, les chevalets, les croix. L'Église veut, de la sorte, glorifier le courage des martyrs, mais elle veut aussi enflammer l'âme de ses fils" (Paleotti, 1594 : 112). L'art (alors outil privilégié de l'Église de la Contre-Réforme), l'horreur et l'exactitude anatomique sont réunis pour enseigner les bienfaits d'une vie

exemplaire, au moyen des émotions combinées que sont l'effroi et l'empathie.

Un autre exemple artistique de l'utilisation du corps dans le but de promouvoir la "santé" de l'âme est celui des chapelles mortuaires des Capucins à Rome. Ici, l'anatomie est réelle et l'horreur concrète, car la série de petits oratoires qu'on y retrouve est abondamment ornée par des centaines de crânes, omoplates, vertèbres, mâchoires et côtes qui servent, tantôt à d'incroyables mises en scène allégoriques de la mort, tantôt à un travail minutieux d'ornementation où chaque pièce du squelette humain est choisie judicieusement pour ses formes et ses effets décoratifs. Ce sanctuaire du XVII^e siècle est en fait la conséquence du déménagement d'un cimetière de moines capucins (Cordovani, 2002). La dernière chapelle contient une représentation de la Mort, squelette affreux tenant une faux et un sablier entièrement faits d'os humains. On peut y lire une inscription qui se traduirait en français par : "Nous avons été ce que vous êtes et vous serez ce que nous sommes."

Pour bien comprendre l'utilité d'un dispositif aussi épouvantable, ne répugnant pas à l'utilisation artistique de restes humains, il faut se replonger dans la tradition du *Memento mori*. Ce thème devient populaire à partir de 1570, soit peu après le Concile de Trente (Mâle, 1951 : 203-227). Dès lors, toute une littérature s'élabore autour du thème de l'inéluctabilité de la mort, de la futilité des choses terrestres et de la nécessité de préparer son âme en vue du Salut éternel et du Jugement dernier. Le crâne humain devient même objet de dévotion privée et le support de cette méditation morbide. Cette œuvre est, à notre avis, un autre exemple où l'art, l'horreur et plus particulièrement le cadavre humain sont utilisés afin de promouvoir une vision de la santé, qui a ici davantage à voir avec un idéal spirituel.

1.3.3 *La fascination*

Comme nous l'avons vu, Gunther von Hagens n'est évidemment pas le premier à tirer profit de l'émotion suscitée par la conjonction de l'art et de l'anatomie humaine à des fins d'éducation à la santé. Les émotions générées par ce mariage sont d'autant plus efficaces qu'on désire instruire un public très large et diversifié. Comme pour les exemples du Muséum de Spitzner, du *Martyre de saint Barthélemy* et de la chapelle des Capucins, l'une des émotions privilégiées est cet "effroi salutaire" que vantait la publicité annonçant la macabre exposition itinérante à la foire de Roubaix. Cette émotion est issue d'un type d'expérience

esthétique qu'on appelle le sublime. Edmund Burke, l'un des grands théoriciens de cette idée au XVIII^e siècle, écrivait : *"The passion caused by the great and sublime in nature, when those causes operate most powerfully, is Astonishment ; and astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror"* (Burke, 1990 : partie 2, 53). Burke précisait que le sublime engendre une certaine délectation (*delight*) qui tire son origine du fait de pouvoir contempler le danger ou la douleur avec suffisamment de distance ou de modifications (Burke, 1990 : partie 1, 36-37). Différente de la peur engendrée par une menace imminente, l'effroi du sublime ne fait pas fuir. Elle nous tient plutôt dans une fascination profonde, où l'on peut observer des choses terribles en toute quiétude et surtout sans craindre pour notre sécurité. C'est de cette même émotion que sont friands les amateurs de films d'horreur ou encore les spectateurs mystifiés d'un violent orage.

De toutes ces réactions émotionnelles, celle qui aurait été la plus spontanée et la plus naturelle vis-à-vis du cadavre, à savoir le **dégoût**, brille par son absence. Un critique du *Museums journal* a fait une observation qui va dans ce sens : *"Once past the turnstiles, the visitor is soon absorbed in contemplation of artfully arranged human bodies. And here's the thing : I watched visitor reactions carefully, and saw no evidence of any revulsion as they explored human anatomy expertly dissected, well lit and clearly interpreted"* (Besterman, 2002 : 16). Von Hagens aurait-il réussi l'exploit d'inviter des êtres humains à côtoyer des cadavres de leur propre espèce sans qu'ils ne ressentent une certaine répulsion qu'ils éprouveraient spontanément dans d'autres contextes ? La curiosité de ce qu'il y a dessous, l'absence d'odeur et de viscosités, la beauté des arrangements des corps et la fascination pour cette esthétique du morbide facilitent évidemment la chose. Si l'effroi "salutaire" et l'empathie servent à rendre plus convaincant le message éducatif, si la fascination maintient solidement l'intérêt et occulte le dégoût qui, au contraire, serait plutôt nuisible à toute tentative d'éducation à la santé.

2. Discussion

Qu'on approuve ou non *Body Worlds*, cette exposition demeure une expérience transdisciplinaire intégrale. Invoquant l'éducation à la santé et évoquant la sensibilité artistique, la mise en scène de cadavres préparés pour susciter des émotions comme l'effroi salutaire, l'empathie et la fascination oblige le visiteur(euse) à traverser, transcender et mettre en relation plusieurs niveaux de réalité. Cependant, pour appréhender

le phénomène et comprendre ce qu'il nous révèle sur certaines de nos valeurs morales, il ne suffit pas de prendre en compte les niveaux de réalité, il faut aussi discerner chacune des transgressions qu'il provoque.

Dans notre introduction, nous avons identifié six transgressions majeures :

- I. L'intrusion de l'art et de l'émotion dans l'univers positiviste de la médecine anatomique contemporaine.
- II. L'éviction du Sacré dans le traitement artistique du cadavre.
- III. La réification de l'humain et de son corps, ainsi que le non respect des normes bioéthiques élaborées pour la biomédecine et la génomique.
- IV. L'utilisation de cadavres à des fins artistiques ou de divertissement.
- V. La profanation du cadavre.
- VI. Le mélange de deux mondes incompatibles : La Vie et la Mort.
Dans le cadre de ce chapitre, nous nous sommes limités à la première transgression. Après avoir considéré les aspects artistiques et émotionnels de cette transgression, nous en avons retenu deux autres particularités :
 - i) la prise en compte des niveaux de réalité dans la réflexion sur *Body Worlds*,
 - ii) l'anachronisme et le mélange des contextes spatio-temporels.

2.1 La prise en compte des niveaux de réalité dans la réflexion sur Body Worlds

Avec *Body Worlds*, von Hagens nous entraîne dans une expérience réflexive qui transcende tous les niveaux de réalité accessibles à la conscience, pour tenter de saisir les mécanismes complexes qui situent la condition humaine entre le sujet et l'objet. Par contre, si on analyse l'événement sous le prisme des trois niveaux de réalité, soit :

- i) physique et biologique,
- ii) social et culturel,
- iii) psychique et spirituel (Laflamme, 2002 :184), nous observons que ce qui est tabou ou interdit à un niveau de réalité peut être prescrit à un autre, parce que les concepts fondamentaux qui animent chacun de ces niveaux s'articulent selon des règles différentes (Nicolescu, 1994). Ainsi, les lois qui régissent les sciences de la nature et les sciences médicales contemporaines sont en complète rupture avec celles qui orchestrent les systèmes socioculturel, psychique et spirituel.

Comme nous l'avons vu dans la première partie de ce chapitre, l'esthétique et l'émotion (niveau de réalité psychique et spirituel) sont considérées comme des éléments perturbateurs au sein de l'activité scientifique positiviste (niveau de réalité physique et biologique)⁸. Par conséquent, un observateur(trice) qui raisonne à partir de l'esprit positiviste de la science moderne craint l'intrusion de l'art et de l'émotion dans la science anatomique. S'il est médecin, par exemple, il a été formé pour adopter une attitude détachée par rapport au cadavre, mais aussi pour concevoir la dissection comme un mal nécessaire pour développer des connaissances pouvant sauver des vies et améliorer les conditions d'existence des malades. Ainsi, il pourrait trouver difficile de comprendre comment les cadavres de von Hagens peuvent faire les frais du divertissement populaire. Dans cette perspective, une analyse de *Body Worlds* faite dans une logique purement scientifique ou médicale ne peut que réproucher la transformation des cadavres en œuvres d'art.

À l'inverse, les propriétés pédagogiques de l'art et de l'émotion (niveau de réalité psychique et spirituel) opposent les bienfaits de la subjectivité à ceux de l'objectivité. Si le rendu esthétique des spécimens plastinés a pour but d'éviter le dégoût, nuisible à la transmission du savoir auprès du grand public, l'émotion, quant à elle, veut convaincre. Elle joue d'ailleurs le même rôle dans le tableau de Ribera, dans la chapelle des Capucins ou dans le musée Spitzner. C'est aussi ce que von Hagens confirme en parlant des vertus éducatives de ses expositions : "La leçon n'est pas didactique, il s'agit de convaincre par l'exemple. L'apprentissage sera inconscient et émotionnel, à l'instar de l'effet d'un monument ou d'une œuvre d'art sur quelqu'un qui ne connaîtrait rien aux styles, ni à l'histoire de l'objet regardé" (Delpoux, 2001, p.77). Comme on peut le constater, les méthodes pédagogiques des sciences dites "dures" ne peuvent qu'entrer en contradiction avec celles en usage aux niveaux de réalité où se trouvent l'art et le sacré.

Cependant, une analyse de *Body Worlds* faite dans une logique purement artistique ne pourra qu'approuver la transformation des cadavres en œuvres d'art. Par exemple, un artiste comme Jeffrey Silverthorne a déjà présenté, par l'intermédiaire «distanciatif» et propre de la photographie, des portraits de cadavres réalisés dans les morgues américaines au cours des années 1970. La Chine, quant à elle, n'a pu interdire les activités du Groupe Cadavre. Ce regroupement d'artistes chinois fait la promotion de l'utilisation de la dépouille mortelle comme matériau de base pour leurs créations artistiques. Les œuvres de ces artistes vont de la sculp-

ture faite à partir de véritables dépouilles de bébés jusqu'aux performances anthropophagiques.

Au niveau de la réalité socioculturelle, l'éthique biomédicale ne peut que décrier l'utilisation du cadavre à des fins artistiques. Premièrement, cette pratique peut entrer en pure contradiction avec le principe du respect de la personne et de son intégrité. Deuxièmement, von Hagens retire d'énormes profits de ses expositions. Troisièmement, le consentement à la plastination en vue de permettre que son cadavre soit utilisé par une tierce personne en dehors des cadres de la recherche et de la médecine soulève beaucoup d'interrogations. Par conséquent, *Body Worlds* oblige l'éthique à poursuivre son questionnement sur l'utilisation du corps humain et de ses parties, au-delà du contexte de la nanotechnologie, du clonage, de la reprogénétique, de l'utilisation des cellules souches embryonnaires, de la pharmacogénomique, des biotechnologies médicales, ainsi que des pratiques limitrophes entre la vie et la mort comme les greffes d'organes, l'euthanasie et maintenant, la plastination.

Les exemples que nous venons de donner demeurent minimalistes et ne reflètent en rien la complexité du phénomène qu'il reste à investiguer. Cependant, ils suffisent à montrer à quel point il sera impossible d'établir un consensus sur *Body Worlds*. Un raisonnement qui soutiendra une position pour ou contre *Body Worlds* dans un niveau de réalité spécifique ne sera plus applicable dans un autre niveau de réalité. Le plus grand problème posé par *Body Worlds*, c'est qu'il déstabilise en transgressant les dualités sujet/objet, subjectivité/objectivité, corps/personne, naturel/divin propres à nos sociétés occidentales. Ces dualités transgressées, au moyen du cadavre plastiné et artistiquement exhibé, nous ramènent à la complexité de l'être humain et à sa transcendance des niveaux de réalité physique et biologique, social et culturel, psychique et spirituel. Elle nous rappelle qu'au-delà de nos normes, l'humain appartient à une Réalité ouverte et englobante (Nicolescu, 1999) qu'on ne peut réduire dans nos tentatives pour le comprendre et, par mouvement réflexif, dans la recherche du respect de soi et de l'autre.

“La question du sujet rencontre donc trois obstacles révélateurs de soi : celui de la corporalisation, celui de la socialisation, celui enfin de la subjectivation. Autrement dit, la quête identitaire suppose de traverser trois lieux de résistance avant d'espérer expérimenter la réalité d'un sujet transcendantal” (Paul, 2005a :180). À elle seule, cette idée réussit à donner le vertige. Cependant, non content d'écarteler nos perceptions

et notre conscience entre plusieurs niveaux de réalité, von Hagens y superpose aussi les contextes spatio-temporels.

2.2 L'anachronisme et la superposition des contextes spatio-temporels

Lors de l'exposition *Body Worlds*, les visiteur(euse)s pénètrent non seulement dans un enchevêtrement de niveaux de réalité, mais aussi dans des systèmes de représentations référant à des époques différentes. Comme nous l'avons vu, de la Renaissance à la fin des Lumières, les conventions artistiques ont influencé la pratique de l'anatomie, entre autres parce que les anatomistes recouraient aux artistes pour illustrer leurs découvertes et leurs ouvrages d'enseignement. Quant à lui, Von Hagens prépare les cadavres en reprenant des représentations du corps et de l'art anatomique en usage autrefois, puis il les expose à une époque où les représentations scientifiques dissocient l'art et l'anatomie.

Même si certains discréditent l'intention scientifique et éducative derrière le mariage posthume de l'art et de l'anatomie officié par von Hagens, ce dernier n'hésite pas à convier le grand public à des noces dont les conjoints sont déphasés dans le temps. Une autre des raisons qui rend l'exposition si troublante, c'est que l'anatomiste explique l'utilisation qu'il fait des cadavres à travers le prisme de l'objectivité scientifique, tout en les présentant comme des oeuvres d'art anatomique issues de mentalités révolues. Nous ne sommes plus loin ici des effets bouleversants du *double bind* (double lien) tel que conçu par Gregory Bateson en 1977.

Les cadavres de *Body Worlds*, présentés *de façon à donner l'impression qu'ils sont vivants*, sont aussi des personnes qui n'existent plus et qui appartiennent au passé. De plus, dans une même dépouille, coexistent la personne ayant donné son corps à von Hagens et celle qui, livrée à la fantaisie artistique d'un tiers, affiche une personnalité n'ayant aucun rapport avec celle qu'elle avait. L'exposition crée ainsi un effet anachronique supplémentaire. Ce qui est intéressant dans ce contexte, c'est que les musées, qui habituellement conservent la mémoire, contribuent cette fois à l'effacement complet de la mémoire des individus qui composent *Body Worlds* (Linke, 2005).

Ces formes d'anachronisme opposent le corps-objet scientifique, dépouillé de sa personnalité, au corps-objet artistique, dont la personnalité a été usurpée, effacée et transformée par l'artiste (Linke, 2005 ; Schwartz, 2003). Dans ce contexte, on peut se demander si l'authenticité anatomique et l'éducation à la santé doivent nécessairement conduire à la dépossession de l'identité ? Toutefois, comme nous venons de

le voir, à travers l'art, l'émotion, l'objectivation et l'effacement de la mémoire, les cadavres de *Body Worlds* nous propulsent non seulement au-delà et à travers les niveaux de réalité, mais aussi à travers diverses strates du temps.

Enfin, au moyen de la magie opérée par l'art et sous prétexte d'éduquer à la santé, von Hagens présente non seulement les cadavres comme s'ils étaient en vie, mais il leur fait partager le même espace que les visiteur(euse)s. Ainsi, en plus d'utiliser l'effet d'anachronisme, il vient troubler la notion d'espace en transgressant la séparation millénaire prescrite entre les lieux dévolus aux vivants et ceux qui sont réservés aux morts. Ainsi, *Body Worlds* permet à ce que des espaces exclusivement réservés aux vivants ou aux cadavres s'interpénètrent en abolissant les séparations culturelles entre la tombe et la cité ou entre la salle de dissection et la salle d'exposition. Sachant que tous les rites funéraires ont pour but de tracer cette frontière qui sert à séparer définitivement le cadavre des personnes vivantes, on peut comprendre qu'une telle expérience puisse être déstabilisante, mais aussi fertile en émotions. Dans un même temps, il faut garder à l'esprit que cette confusion entre la vie et la mort s'inscrit aussi dans la tradition anatomique. Comme pièce à conviction, il suffit de considérer l'habituelle maxime affichée à l'entrée des salles d'anatomie : *"hic est locus ubi mors gaudet succurrere vitae"* (Ici est le lieu où la mort se réjouit de porter secours à la vie). Mais nous voici déjà à la sixième transgression que nous avons préalablement identifiée.

Paradoxalement, tout dans *Body Worlds*, l'émotion artistique comme le discours scientifico-anatomique, contribue à insensibiliser les visiteur(euse)s contre la proximité de cadavres découpés ou sculptés. Ce qui paraît nécessaire non seulement pour éviter le dégoût, mais aussi parce que toutes les cultures font une distinction nette entre le monde des vivants et celui des morts. Par conséquent, de par sa présentation et son anachronisme, le mariage posthume entre l'art et l'anatomie nous conduit au-delà de notre époque, à travers le temps, dans un espace partagé entre la vie et la mort, en brouillant nos repères spatio-temporels.

3. Discussion

En présentant des cadavres humains au grand public dans un but éducatif, mais dans la plus pure tradition de l'art anatomique qui s'étend de la Renaissance aux Lumières, *Body Worlds* trouble nos repères et transgresse certaines de nos valeurs, parce qu'il nous met en présence

de niveaux de réalité mutuellement exclusifs à notre époque. Si à l'origine la médecine anatomique a pu se développer et se faire connaître au moyen de l'art (gravure, dessin, sculpture, ...), la science anatomique moderne répudie son premier compagnon et lui reproche l'émotion qui lui est insécable. Aujourd'hui, dans un contexte où la transplantation d'organes et l'utilisation du matériel biologique humain en médecine soulèvent des enjeux sociaux et économiques importants, des événements comme *Body Worlds*, où des cadavres, complets ou morcelés, sont présentés au grand public comme des œuvres d'art servant à éduquer à la santé, posent des problèmes éthiques de taille.

Il serait toutefois malhonnête de prétendre que l'exposition poursuit d'abord et avant tout des visées esthétiques et que la dimension pédagogique n'est qu'un prétexte ou un objectif subordonné. Néanmoins, il faut rester conscient que ce contexte donne liberté d'expression à une forme d'art qui, en dehors de ses justifications médicales et démocratiques, serait jugée immorale et indécente. Si von Hagens déclarait que le but premier de l'exposition n'était plus l'éducation à la santé, mais la recherche esthétique du médium qu'est la sculpture, on s'empresserait probablement d'interdire *Body Worlds* partout où elle s'annonce. Il aurait été aussi possible qu'elle fût interdite si von Hagens n'avait pas été médecin, mais un simple artiste en sculpture, fraîchement émoulu d'un département d'arts plastiques.

Prétexte ou pas, l'éducation à la santé demeure la justification qui permet qu'aient lieu des expositions de cadavres présentés dans des poses relevant d'une haute et savante culture artistique. Cependant, il ne faut pas oublier ce que nous rappelle van Dijck sur les racines traditionnelles de ce phénomène : *"From the history of anatomy we have learned that anatomical practices, objects, and representations have always been an intricate mixture of science and art, and a hybrid of medical instruction and popular entertainment"* (van Dijck, 2001 :102). Dans ce contexte, nous devons tout de même nous demander si, après *Body Worlds*, il ne restera plus qu'une marche à franchir pour faire, en Occident, une pure exposition de cadavres sculptés.

Cependant, si nous acceptons ce mariage posthume entre l'art et l'anatomie, comme le mentionne Paul (2007) dans un autre contexte, "l'art devient non plus seulement jouissance esthétique mais appréhension herméneutique, ses effets médiateurs, dans un processus sans fin, tissant les liens entre existence visible et essence suprasensible" (Paul, 2007 : Page 130). Ceci devient singulièrement vrai dans le contexte de *Body Worlds*.

Si en plus, nous cautionnons les visées éducative et artistique qui ont motivé l'arrangement de ce mariage et que nous convenons que "l'éducation pour la santé, comme outil au service de la santé, comporte deux volets, la prévention des maladies et la promotion de la santé" (Paul, 2005 : 39), qu'on soit d'accord ou non avec les méthodes qu'il utilise, Gunther von Hagens remplit ce double objectif. Sa mise en contraste des poumons noirs d'un fumeur avec ceux d'un non-fumeur en est un exemple convaincant. De même, les corps entiers mettent en valeur l'organisation et les fonctions des organes humains, afin de sensibiliser le spectateur à la nature et à la fragilité de son propre corps. L'authenticité des spécimens renforçant l'impact de ce message, il semblerait que les visiteurs se considèrent plus sensibilisés à l'importance de prendre de bonnes habitudes de vie (Lantermann, 2006 :4).

Pourtant, aucune société jusqu'ici n'a conçu le cadavre comme un objet disponible à la fantaisie des vivants. Protégée par des rites funéraires, des normes et des lois, dans des conditions normales, la signification du cadavre se fonde sur des arguments culturels proposant une vision du monde, de la vie et de la mort, ainsi que sur des valeurs définissant le respect dû à la personne et à sa dépouille. Les représentations de la vie après la mort déterminent aussi la façon dont le corps sera traité et symbolisé. Les mentalités sont-elles en train de changer ? L'assimilation du corps à la machine permet-elle aujourd'hui l'émergence de représentations d'un corps utilitaire asservi à l'individu ? Qu'en est-il dans ce contexte de la crainte d'assimiler l'être humain à un objet de consommation ?

Enfin, même s'il existe plusieurs moyens de prévenir ou combattre la maladie, ils sont toujours l'hybridation d'éléments puisés à des niveaux de réalité différents. Par conséquent, qu'ils fassent appel à l'efficacité symbolique, biologique, artistique ou autres, ces moyens sont élaborés à partir de réseaux de connaissances complexes. De vastes champs de savoirs et d'expériences sont mis en action dans l'apprentissage, la pratique et le développement de tous les systèmes de médecine.

Dans le cas de *Body Worlds*, la justification de plastiner, découper, sculpter et exposer des corps humains de personnes décédées, est d'amener les visiteur(euse)s à modifier leurs comportements de santé, leurs habitudes alimentaires et leur hygiène de vie à partir de connaissances acquises lors de l'expérience qu'ils auront vécue pendant l'exposition. Cependant, une fois l'émotion passée, qu'en est-il des prises de consciences suscitées par l'événement ? On peut comprendre que les poumons sains opposés aux poumons d'un fumeur, les anomalies,

les maladies et les prothèses du corps d'une personne décédée peuvent avoir des impacts convaincants. On peut aussi comprendre que découvrir la complexité et la beauté anatomique peut mener à un plus grand respect de notre corps et de celui de nos enfants et, par conséquent, à un désir de prévenir les maladies ou les détériorations sur lesquelles on peut agir. On peut aussi reconnaître l'utilité de l'émotion quand il s'agit de faire en sorte que l'apprentissage soit plus déterminant.

Cependant, jusqu'où peut-on aller dans l'utilisation de l'être humain en invoquant des raisons médicales ? Quelle est la valeur d'un consentement qui nous livre, posthume, à la raison médicale ou à la fantaisie artistique d'un tiers ? Quelle est la visée éducative de l'exposition d'une femme enceinte allongée dans la position des Vénus de la Renaissance, le ventre ouvert pour permettre de voir un fœtus de 32 semaines ? Quelle est la nécessité médicale de sculpter les corps, laisser des tatouages et présenter les cadavres comme s'ils étaient en vie en leur faisant partager le même espace que les visiteurs ? Le spectaculaire, le morbide et l'émotionnel aident-ils à mieux intégrer les connaissances ? Que sait-on des impacts psychologiques à court et long terme de cette exposition sur les adultes, les adolescent(e)s et les enfants qui ont vu l'exposition ? Quels sont les impacts sur l'amélioration des comportements en matière de santé ?

3. Conclusion

Toutes ces questions restent encore en suspens et les réponses se font attendre, comme les enfants espérés du mariage posthume de l'art et de l'anatomie. Cependant, il est possible d'envisager que le voile puisse être levé sur ce mariage, en adoptant des attitudes de recherche transdisciplinaires. Il n'en demeure pas moins que cette alliance, motivée par l'éducation à la santé, inscrit aussi von Hagens dans la filiation des premiers artistes anatomistes de l'histoire.

Pour conclure, au risque de récupérer Paul (2005), l'extrait suivant nous fait réfléchir sur l'ambiguïté de l'approche éducative de von Hagens par rapport à la santé et sur l'enchevêtrement complexe des niveaux de réalité réunis par cette exposition : "Si l'attitude éducative, dans le sens d'une praxis, vise à nourrir l'authenticité et à réfuter l'inauthenticité, en dehors de ce rapport il y aurait une certaine vanité à vouloir proposer une éducation à la santé [...]. Mais aussi, à la problématique de la santé construite sur la maladie et autour de la peur, entre normalité et

anormalité, devrait pouvoir se substituer une expérience de la santé reposant sur la vie, construite autour du plaisir, de la connaissance, de la responsabilité de soi, entre authenticité et inauthenticité et qui préciserait la dialectique des relations entre l'être de santé et le sens de l'être, la valorisation de normes représentant la contre face nécessaire au respect élémentaire de la vie" (Paul, 2005 : 45).

Bibliographie

- Bateson, G., 1977, *Vers une écologie de l'esprit*, 2 tomes, Paris, Le Seuil.
- Besterman, T., 2002, "Body language", *Museum Journal*, 102(5) : 16-17.
- Burke, E., 1990, *A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, (publié pour la première fois en 1757), Oxford, Oxford University Press.
- Cordovani, R., 2002, *The Capuchin cemetery*. Rome, Capuchin Friars Minor.
- Cuir, R., 2006, "Gunther von Hagens, inventor and imitator", *Anthropology Today*, 22(6) :20-22.
- Delpeux, S., 2001, "Venir en aide aux vivants : entretien avec le docteur Gunther von Hagens", *Art Press*, Hors série, mai 2001, p.71-78.
- Dostie, M., 1988, *Les corps investis, éléments pour une compréhension sociopolitique du corps*. Montréal, Saint-Martin.
- Le Bovier de Fontenelle, B., 2002, *Éloge des Académiciens*, La Haye, Isaac van der Kloot, 1740, cité dans Simon, 2002, p. 72.
- Le Bovier de Fontenelle, B., 1990, "Éloge de Ruysch", in *Œuvres*, Paris, Saillant, 1690, t.4 p.501-508, cité dans LEMIRE, 1990, p. 24.
- Heather, R., 2002, "Gunther von Hagens [Body Worlds : The Anatomical Exhibition of Real Human Bodies. Atlantis Gallery, London]", *Border Crossing*, 21(3) :88.
- Kremer-Marietti, A., 2006, *Le positivisme d'auguste comte*, Paris, l'Harmattan.
- Laflamme, D., 2002, "Comment je me suis appliquée à nourrir et à orienter, dans la Transdisciplinarité, une recherche sur la compétence Ethique" : 183-205, in L. Gelineau & C. Mailloux (éds.), *L'interdisciplinarité et la recherche sociale appliquée Réflexions sur des expériences en cours*, [En ligne] disponible sur le world wide web : <http://www.fes.umontreal.ca/sha/linterdisciplinarite/interdisciplinarite.pdf>, [Référence du 18 février 2007].
- Lantermann, E. D., 2006, *Visitors' Reactions to BODYWORLDS*. [En ligne] disponible sur le world wide web : <http://www.koerperwelten.de/>

Downloads/Lanter_Toro_all_BW.pdf, [Référence du 09 mars 2007].

Lemire, M., 1990, *Artistes et mortels*, Paris, Éditions Raymond Chabaud.

Linke, U., 2005, "Touching the corpse *The unmaking of memory in the body museum*", *Anthropology Today*, 21(5) :13-19.

Mâle, É., 1951, *Art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle : étude sur l'iconographie après le Concile de Trente*, Italie, France, Espagne, Flandres, Paris, Librairie Armand Colin.

Nicolescu, B., 1999, "Vers une réforme de l'éducation - Complexité et transdisciplinarité", Télé-conférence, Université de São Paulo et Fondation Vanzolini, São Paulo, Brésil, octobre 1999. [En ligne] disponible sur <http://www.fes.umontreal.ca/sha/Linterdisciplinarite/interdisciplinarite.pdf>, [Référence du 18 février 2007].

Nicolescu, B., 1994, *Nature et transdisciplinarité*. [En ligne] disponible sur <http://nicol.club.fr/ciret/bulletin/b3et4c2.htm>, [Référence du 18 février 2007].

Paleotti (cardinal). *De Imag. Sacris*, 1594, chapitre XXXV. Cité dans Mâle 1951, p.112.

Paul, P., 2002, *Sujet, auto-formation et niveaux de réalité, Intervention, groupe de Recherche sur l'Autoformation*, Bordeaux, GRAF.

Paul, P., 2005, "La dimension éthique dans l'éducation à la santé", *Revue "Education du patient et Enjeux de santé"*, Godinne, Belgique, 23(2) : 38-45.

Paul, P., 2005a, "Sujet, autoformation, anthropoformation et niveaux de réalité": 175-202, in P. Paul & G. Pineau, *Transdisciplinarité et formation*, Collection Interfaces et Transdisciplinarités France, l'Harmattan.

Paul, P., 2007, "Art et imagination dans les sciences humaines et médicales : leur importance dans la formation des soignants, dans le rôle de l'art, dans les éducations en santé", sous la direction de P. Paul et R. Gagnayre, Ed. L'harmattan, p. 125-143.

Rongières, M., 2005, "Regards sur le corps et le cadavre dans l'histoire": 159-166, in A.- M. Duguet & I. Philippi (dir.) *Séminaire d'actualité de droit médical. Le respect du corps, pendant la vie et après la mort Droit, éthique et culture*, Bordeau-Centre, Les études hospitalières.

Rumpelt, G.L., 1990, *Notes Vétérinaires et Economiques, recueillis dans un voyage à travers quelques provinces d'Allemagne, de Hollande, d'Angleterre, de France et de Suisse*, Dresde, 1802, cité dans Lemire, 1990, p.171.

Schultz, B., 1985, *Art and Anatomy in Renaissance Italy*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press.

Schwartz, L., 2003, "Parallel experience : how art and art theory can inform ethics in human research", *BMJ Journal*, 29 :59-64.

- Simon, J., 2002, "*The Theater of Anatomy : The Anatomical Preparations of Honoré Fragonard*", *Eighteenth-Century Studies*, 36(1) : 63-79.
- Van Dijck, J., 2001, "*Bodyworlds : The Art of Plastinated Cadavers*", *Configurations : A Journal of Literature, science and technology*, 9 :99-126.
- Vom Lehn, G. & A. Whalley, 2002, *Body worlds : The Anatomical Exhibition of Real Human Bodies*, catalogue d'exposition, Heidelberg, Institut für Plasination.
- Vom Lehn, D., 2006, "*The body as interactive display : examining bodies in public exhibition*", *Sociology of Health & Illness*, 28(2) :223-251.
- Walter, T., 2004, "*Plastination for display : a new way to dispose of the dead*", *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 10(3) : 603-27.

Notes

- 1) Site officiel de Body Worlds : [http://www.bodyworlds.com/en/plastination/plastination_process.html]
- 2) Site officiel de Body Worlds : [http://www.bodyworlds.com/en/exhibitions/mission_exhibitions.html]
- 3) L'engouement pour le body art et le succès de Body Worlds nous montrent cependant que ce soit en train de changer.
- 4) Sur les modèles anatomico-artistiques utilisés par von Hagens, voir l'analyse illustrée, fournie et fiable de Raphaël Cuir. "Gunther von Hagens, inventor and imitator : A response to Uli Linke", *Anthropology Today*, 22(6) :20-22.
- 5) Traduction Mickaël Bouffard.
- 6) Affiche conservée dans une collection particulière, mais reproduite dans Michel Lemire. *Artistes et mortels*, Paris, Éditions Raymond Chabaud, 1990, p. 344.
- 7) Des informations plus complètes sont disponibles en ligne au www.cappucciniviaveneto.it
- 8) Il est certain que ni l'art ni la science ne peuvent appartenir exclusivement à un seul niveau de réalité. L'un et l'autre puisent leurs matières premières, plongent leurs racines et déploient leurs influences à d'autres niveaux de réalité, d'autant plus qu'ils sont d'abord des produits culturels et historiques. Nous avons donc choisi de ne tenir compte que des niveaux de réalité à partir desquels ils justifient leurs règles et leurs normes.