Le corps

La leçon d'anatomie du Docteur Tulp, de Rembrandt (1632) : le corps de personne

Jérôme Soulès

Philopsis : Revue numérique
https://philopsis.fr

Les articles publiés sur Philopsis sont protégés par le droit d'auteur. Toute reproduction intégrale ou partielle doit faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès des éditeurs et des auteurs. Vous pouvez citer librement cet article en en mentionnant l'auteur et la provenance.

Ceci est un extrait, retrouvez nos documents complets sur philopsis.fr

Le cadavre didactique

Le symbole et l'objet

D'après les historiens, la dissection du corps humain, à des fins de connaissance, devient repérable avec l' École d'Alexandrie, au IVe siècle av. J.-C. Mais, à peu près à la même époque, elle est désapprouvée en Grèce. Aristote, dans les *Parties des animaux*, ne s'appuie que sur des dissections d'animaux, dont la nature est proche de celle de l'homme, pour décrire l'anatomie humaine. Il marque sa réticence à pratiquer la dissection du corps humain : « ce n'est pas sans une grande répugnance que l'on peut voir de quoi est composé le genre homme... » (*Parties des animaux*). Le désir de savoir — « Tous les hommes désirent naturellement savoir » (Aristote, *Métaphysique*, livre A) — se heurte, dans ce cas précis, à une *répugnance* plus forte. Disséquer un cadavre humain pour en manifester les composants internes, ou pour comprendre les causes et les effets d'une maladie, est obscène.

© *Philopsis* – Tous droits réservés

La pratique existe donc, mais elle ne va pas de soi. Les vivants voient dans le cadavre humain autre chose qu'une simple configuration immobile de matière. Ce qui, de fait, est donné dans l'expérience comme un corps matériel inerte est en même temps soutenu par des significations nombreuses et diverses (religieuses, culturelles, morales, affectives) qui l'en écartent et d'une certaine façon l'en protègent. Le cadavre n'est jamais une pure réalité naturelle. Il est un ensemble de symboles. Un travail de symbolisation, qui prend différentes formes dans différentes cultures et à différentes époques, a pour trait principal d'arracher le corps à l'objectivité. Le cadavre est sauvé de l'objectivité (et de sa réduction à une chose) par le symbole qui fait de lui un cadavre proprement humain qu'on ne peut pas traiter comme n'importe quel corps. On peut disséquer le corps d'un porc, proche de l'homme par son anatomie et sa physiologie, mais pas un homme. On *répugne* à le faire, au sens premier du verbe : quelque chose donne envie de l*utter contre*, de *lutter à coups de poing*. La répugnance est le signe d'une résistance et d'une révolte. Il faudra donc qu'il y ait de lentes et profondes modifications dans le rapport symbolique au corps pour que l'obscène — ce qu'on ne montre pas — devienne spectacle dans *La leçon d'anatomie du docteur Tulp*. (Cf. complément en fin d'article sur le Symbole)

Les dissections savantes sur les corps humains semblent peu pratiquées entre le IIIe siècle av. J.-C. et la seconde moitié du XIIIe siècle. En ce qui concerne les dix derniers siècles, le christianisme a joué un rôle dans cette restriction tout en rendant possible son dépassement. Pour la religion chrétienne, religion de la résurrection de la chair, le cadavre s'inscrit d'emblée dans des symboles qui lui donnent une dimension supra-objective (morale, métaphysique et théologique). Le cadavre met en présence du *mystère* de la mort. Il est, de plus, le destinataire de rites dont la fonction principale est de signifier que ce qui paraît être une fin (la fin de la personne) est en vérité un seuil. Décéder, c'est *sortir de la vie* ; sortir, c'est passer du dedans au-dehors. Le *en dehors*, cet espace symbolique irréductible à l'espace matériel qu'occupe le corps, fait que le corps mort ne peut pas se réduire à lui-même (un corps matériel inerte). Immobile, il est animé par un mouvement d'ouverture invisible. Témoin d'une présence passée (la personne disparue), il annonce une manière d'être autrement présent à soi-même et à l'Autre. La *dépouille*, c'est ce qui a été soustrait de quelque chose. Ce sont les restes d'un reste qui lui est irréductible et d'un retour attendu de la personne dans son intégrité — son âme, son corps, sa vie.

On verra que Rembrandt interroge à sa façon, par la façon dont il représente le cadavre, cette transfiguration symbolique du corps. Le cadavre, chez Rembrandt, est dans une immobilité sans extase ; sa présence est signe d'une absence insondable et sans reste. Il n'est pas le signe d'un seuil, mais le témoin d'un événement sans issue.

Ce statut de *trace* et d'*indice*, que la religion donne au corps, implique des restrictions et des interdits autour du cadavre. On ne peut pas faire n'importe quoi d'un corps humain. Toutefois, l'Église catholique n'a pas fait de l'interdiction de la dissection du corps humain un interdit de principe. Elle l'a même favorisée dans un but scientifique. À l'époque de la peste noire, le pape Clément VI (14e siècle) a demandé aux médecins de pratiquer des autopsies pour mieux comprendre la maladie. Le pape Sixte IV (15e siècle) recommande la dissection pour les études médicales. On voit donc un compromis s'installer entre le sacré (le corps-symbole) et le profane (le corps objet de connaissance). Il y a bien sûr des passerelles qui rendent ce compromis possible. Notamment, l'idée selon laquelle le savoir rationnel permet de mieux apprécier l'œuvre visible de Dieu, la Nature. Leibniz parlant des « substances corporelles », écrit

> «... la machine ou l'organisation, c'est-à-dire l'ordre, leur est comme essentiel jusque dans les moindres parties. Et qu'ainsi il n'y a point d'hypothèse qui fasse mieux connaître la sagesse de Dieu que la nôtre, suivant laquelle il y a partout des substances qui marquent sa perfection… » (Lettre à Arnauld)

© *Philopsis* – Tous droits réservés

Mettre à jour l'ordre des « machines » de la Nature (les êtres vivants), c'est manifester la puissance et la sagesse de l'Ordonnateur. Les rapports entre le sacré et le profane, la foi et le savoir, sont donc loin d'être disjonctifs, même s'ils sont potentiellement conflictuels. Il en résulte une forme d'institutionnalisation de la pratique de la dissection.

La connaissance objective du corps s'est glissée dans ce compromis compliqué et en équilibre instable (le cadavre, à la fois un corps-symbole et un corps matériel inerte qui devient objet d'études). Un compromis qui est, il faut bien le reconnaître, d'une grande ambiguïté. En effet, comment un cadavre peut-il être à la fois celui de Lazare, en attente de revenir d'entre les morts, et un puzzle sur la table d'anatomie ? La connaissance objective a, à la fois, été freinée et rendue possible par cette ambiguïté (qui est plus généralement l'ambiguïté de la relation entre la foi et le savoir), jusqu'à s'en émanciper et faire dominer le regard objectif qui réduit le cadavre au seul espace organique. Ce regard, Rembrandt le rend visible en lui donnant le visage et les gestes du docteur Tulp.

L'obscène et le spectacle

Pourtant, le cadavre, réduit à lui-même, à son indifférence, son absence et son opacité, résiste au processus d'objectivation. Le cadavre, pris en lui-même, est toujours source de douleur, d'inquiétude, de fascination ou encore de dégoût pour les vivants. Il entre, du fait de son mode d'être singulier, immédiatement, dans le domaine de l'expérience brute du sacré, au double sens de *sacer* — *sacer*, sacré, ce qui est auguste et maudit. Un sens double et inversé qui montre les émotions violentes et ambivalentes que suscite le cadavre. — (Cf. complément en fin d'article sur *Sacer*)

On est, devant un cadavre, en présence d'une réalité singulière qui génère des représentations et des émotions sur lesquelles s'étagent, à leur tour, les superstitions, les mythes, les morales, les religions, les philosophies, etc. Des architectures étonnantes de symboles qui reposent sur cette réalité qui à la fois les porte et les nie. Car le corps mort manifeste ce qui ne peut jamais être transformé en fondement ou en point de départ. Cet abîme, Lévinas l'appelle « l'événement de la mort ». « Tout se passe dans la mort comme si l'homme n'était pas un simple étant qui périt, mais nous offrait l'événement même de finir… » (Lévinas, *Dieu, la mort, le temps*)

Un événement (du latin *evenire*, sortir, se produire), c'est ce qui vient et sort du temps et en modifie en profondeur le cours. Dans le cas de la mort, l'événement est un *se produire* particulièrement unique, car il consiste à faire sortir l'existant du temps. Si la naissance nous jette dans le temps de la vie, la mort nous en soustrait. Elle nous en soustrait dans le mouvement même de la vie puisque la mort, ce n'est que ce que la vie est devenue. Le temps de l'existant produit un événement qui l'expulse hors du temps. Il est mûr pour l'éternité, au sens de ce qui est immuable et ne devient plus. *Mais si être, c'est devenir, qu'est-ce donc que ce mode d'être où l'on ne devient plus ?*

Le cadavre manifeste cet événement qui ne peut jamais être objectivé en tant qu'événement, mais qui existe bien puisqu'on meurt à coup sûr. Il est le témoin incontestable de ce qui vient dans le temps de l'existant lui-même et l'expulse hors du temps — de la possibilité la plus certaine du temps de l'existant, devenir et mourir, mourir de devenir. *Le cadavre est l'avoir-eu-lieu de cet événement, la finitude actée sur laquelle se heurte la conscience des vivants*. Il y a, en effet, quelque chose d'incommensurable entre le fait de se savoir mortel (notre conscience de la finitude est d'ailleurs fausse, car chacun d'entre nous, dans son for intérieur, ne croit pas à sa propre mort) et de voir l'œuvre accomplie de la mort. Elle ne nous fait d'ailleurs rien découvrir de plus que l'événement lui-même, mais elle nous manifeste de manière incontestable son avoir-eu-lieu. C'est ce que manque Épicure quand il affirme que la mort n'est rien pour nous : « tant que nous existons nous-mêmes, la mort n'est pas, et … quand la mort existe, nous ne sommes plus. Donc la mort n'existe ni pour les vivants ni pour les morts… »

© *Philopsis* – Tous droits réservés

(Épicure, *Lettre à Ménécée*) Il confond *savoir* et *éprouver*. Certes, il ne peut pas y avoir une connaissance du fait d'être mort ; mais il y a bien une épreuve de l'événement de la mort dans la mort de l'autre, quand son corps gît, inanimé.

Un cadavre n'est donc jamais simplement un corps, au sens d'un objet de la Nature. C'est le reste d'un événement incompréhensible où la vie a accouché de sa fin. Une fin qui n'est pas un aboutissement, mais une négation. La science nous fait bien comprendre les causes du processus, mais elle manque l'événement. *La force du tableau de Rembrandt est de marquer cette ignorance, de manifester l'impossibilité de réduire le corps du mort à un fait objectif au moment même où tout, dans la situation peinte, semble l'y réduire*. Le cadavre manifeste donc une expérience complexe et contradictoire, à la fois fondatrice et destructrice, qui manifeste du non-être dans ce qui était existant, de l'anonymat dans ce qui était une personne — qui recouvre être et personne sous l'anonymat du non-être. Le cadavre est le témoin de la catastrophe de la mort et de son scandale. Il ouvre une conscience métaphysique dans la conscience de celui-là même qui ignorait jusqu'au mot *métaphysique*, car le cadavre est le témoin de l'avoir-été, de ce glissement étonnant de l'être dans le non-être et de leur entrelacement.

Le mort est donc obscène en lui-même, au sens ontologique, et non moral, du terme. Il nous fait voir ce qui ne devrait pas être vu. Ce qui ne devrait pas être vu, bien au-delà de la simple idée de finitude, qui n'est qu'une idée, c'est la finitude accomplie. Et c'est parce que cet événement est un hiatus, l'irréversible devenu fait, une clôture, qu'il est sans cesse converti en devenir et significations. Persée approche Méduse en regardant son reflet sur son bouclier-miroir ; les vivants approchent les morts grâce à des rites, des croyances, des récits mémoriels sur ce que le défunt fut. Et, ainsi, ils transforment l'individu minéralisé en paroles, en légendes. Les différentes formes que prend le deuil dans les cultures sont le vaste effort des hommes pour transformer l'*événement* de la mort (ce qui survient) en *avènement* (ce qui institue) — c'est l'effort très ancien des humains pour renouer les fils coupés par les Parques et redonner une forme à ce qui est essentiellement l'expérience de l'informe. C'est ce que J. P. Mohen appelle « *une très vieille pensée* » (Mohen, *Les rites de l'au-delà*).

Même dans les cultures qui exposent crûment les cadavres, ces pratiques sont encore en réalité une métamorphose symbolique des corps (le *famadihana*, le « *retournement* » des morts, à Madagascar, qu'on traduit aussi par « transformation »[1]. Il y a eu de longues périodes dans l'histoire où, même dans les sociétés occidentales, régnait ce genre de promiscuité avec les morts. On agonisait devant la maisonnée rassemblée, les très jeunes enfants compris (pensez à la scène du *Guépard* (1963) de Visconti où le Prince Salina décrit sa mort prochaine en contemplant un tableau de Greuze, *La mort du juste*). On trébuchait sur le crâne de Yorick parce que les cimetières étaient mal entretenus ou parce qu'on utilisait de vieilles tombes pour les nouveaux morts. Les vivants désinvoltes bousculaient le repos des morts (le concile de Rouen, en 1231, menace d'excommunication qui danse dans un cimetière ou dans une église). On constituait des ossuaires qui exposaient les restes humains…

> « On peut ... imaginer le cimetière tel qu'il exista au Moyen Âge et encore aux XVIe et XVIIe siècles, jusqu'à l'âge des Lumières. Il est toujours la cour rectangulaire de l'église, dont le mur occupe généralement l'un des côtés. Les trois autres sont souvent garnis d'arcades ou charniers. Au-dessus de ces galeries, les ossuaires où crânes et membres sont disposés avec art... » (Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours* »).

Cette promiscuité ne doit pas nous tromper, elle est une variante de la transmutation symbolique, qui se rencontre dans toutes les cultures et est vraisemblablement attachée au début même de la culture. C'est encore une stratégie pour transformer l'événement en avènement, pour donner une stature, une ouverture, un sens au pur événement de mourir. Hamlet

1 France Inter, J. Lebrun, « La marche de l'histoire » du 2/11/2018 : https://www.franceinter.fr/emissions/la-marche-de-l-histoire/la-marche-de-l-histoire-02-novembre-2018).

© *Philopsis* – Tous droits réservés

monologue en tenant un crâne, mais il monologue sur l'existence ; on fait la nique à la mort en dansant sur les tombes ; l'ossuaire nous rappelle la loi de Dieu, donc la vie d'après ; la réunion autour du défunt est occasion de transmission, de réunion de la famille qui elle, continue sa vie, et les funérailles s'achevaient, et s'achèvent parfois encore aujourd'hui, par un repas, etc. Là, encore, c'est l'effort têtu des hommes qui s'affirme. Ils tentent encore et toujours de rattacher le mort à la vie : le mort est ailleurs, ou toujours là d'une autre manière, il est resocialisé dans un récit, maintenu vivant dans une croyance. « Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement », écrit La Rochefoucauld. Dans cette maxime, c'est l'adverbe « fixement » qui importe : on peut certes regarder un cadavre, et il y a même une curiosité morbide autour de celui-ci. Mais on ne le peut qu'en y réintroduisant le mouvement de la vie et du sens. Sinon, le regard s'abîme dans l'immobilité et la rigidité du mort. Tous les rituels des hommes autour de la mort sont des efforts pour introduire à nouveau du sens, du mouvement, de la respiration. Mais il y a bien un amont de l'avènement, c'est la pure expérience du corps mort où le sens s'effondre dans l'événement de l'avoir-été[2].

Si, maintenant, on revient au cadavre pris comme objet d'étude, le cadavre didactique tel que le rend possible le regard scientifique et objectivant, on se trouve alors dans une situation où, manifestement, on refuse l'alchimie du symbole. On refuse la transmutation, opérée par la conscience individuelle et la culture, qui est la façon à la fois puissante et fragile qu'ont les hommes de ressusciter leurs morts. Elle est puissante par son inventivité, la multiplicité et la force sociale de ses formes ; pauvre, car elle n'est qu'un barrage de mots et de gestes fait à la mort qui ne contient en rien l'événement et l'angoisse qui l'accompagne : « la conscience (éprouve) l'angoisse non au sujet de telle ou telle chose, … mais … au sujet de l'intégralité de son essence, car elle a ressenti la peur de la mort, le maître absolu (*der absolute Herr*) » (Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*).

Dans l'étude anatomique, on veut, au contraire, laisser, le cadavre dans l'état où l'a conduit le processus naturel de la mort. La radicalité du savoir, on la voit à l'œuvre dans le regard de l'anatomiste, qu'on imagine impavide ou peu émotif. Il est interdit de ranimer (symboliquement) le cadavre. Il est bien tel qu'il est, dans son état de cadavre. On peut alors le découper. Non seulement le corps est dépouillé de ses vêtements symboliques, sacrés ou profanes (*citoyen* ; *personne* ; *reste d'une présence qui est ailleurs*, etc.), mais il est encore et surtout dépouillé de son ultime et plus troublante présence : être le témoin de l'événement de la mort. L'anatomiste le réduit à sa simple réalité matérielle. Il est un pur et simple corps mort, et le reste sous un regard qui ne lui laisse plus aucune issue : ni religieuse, ni morale, ni mémorielle, ni sociale, ni philosophique, etc. (Impossible de disséquer un corps humain si l'on a de tels états d'âme !) L'anatomiste, qui veut comprendre l'organisation interne du corps et les mécanismes internes des organes, réduit le corps à des fonctions d'organes. Et contrairement au corps-monade de Leibniz, le corps qui gît sur la table de dissection, le corps-réel contre le corps-concept, révèle bien, lui, une organisation où règne du désordre, du gaspillage, de l'incohérence, de l'entropie — à commencer par le désordre de la maladie par lequel s'est produit l'événement de la mort.

Vésale est un jalon dans l'histoire de la constitution du regard objectif sur le corps humain. On présente souvent son livre, *De humani corporis fabrica, À propos de la fabrique du corps humain* (publié à Bâle en 1543), comme le premier grand traité scientifique d'anatomie humaine. Il dépasse et réfute Galien qui faisait jusqu'à lui autorité. Mais les choses ne sont

2 Deux films — La scène de la morgue, dans *Eyes Wide Shut* (1999) de Stanley Kubrick dans laquelle on voit le docteur Harford paralysé devant le cadavre de Mandy. Kubrick filme une crise morale (Harford se sent responsable de la mort de Mandy) et, plus radicalement, un effondrement du sens (tous les repères du médecin sont, à ce moment, renversés). — La scène de la veillée du corps de Sean, dans *120 battements pas minute* (1997) de Robin Campillo. Et, plus particulièrement, le plan où on voit simultanément la pièce où gît, seul, le corps de Sean, et le salon où sont rassemblés la mère et les amis de Sean — l'espace où repose le cadavre immobile, hors monde, et le monde des vivants, qui retissent un rapport signifiant au mort par l'échange des mots et des émotions.

© *Philopsis* – Tous droits réservés

jamais simples et tranchées. Vésale a eu des précurseurs qui ont eux aussi participé à cette évolution. Et les gravures de son ouvrage (qui, il est vrai, ne sont pas de lui) *esthétisent* le cadavre. Elles lui donnent ici une aura antique de *kouros* démembré et là la grâce incongrue et tintée d'érotisme d'un corps offert (le déhanchement de l'écorché — à comparer avec le *David* de Michel-Ange).

Il y a encore du compromis dans ces gravures, une réticence à l'objectivation sans concessions, mais il y a aussi une affirmation qui va s'imposer de plus en plus. L'affirmation du regard objectif qui réduit le cadavre à lui-même et fait de sa nudité organique un spectacle. Un spectacle pour spectateurs imperturbables et qui ne s'en laissent pas conter (les protagonistes du tableau de Rembrandt, pour la plupart très contents d'eux-mêmes, représentent ce type de spectateurs). Les progrès de l'anatomie et de l'imagerie médicale ont conduit cette tendance à son terme. L'imagerie médicale contemporaine efface les derniers vestiges de l'intime, du caché, du symbolique, de l'humain. Le *Visible Human Project*, aux États-Unis, est sans doute allé le plus loin dans cette voie : découper un corps humain en fines tranches qui ont été ensuite numérisées afin de reconstituer, grâce à l'ordinateur, l'organisme humain, vu dans son ensemble et ses parties, et jusque dans ses espaces les plus cachés. Le corps humain, dépouillé de toute aura symbolique, est réduit à sa pure facticité de cadavre présent ou à venir. Et, plus généralement, c'est l'homme lui-même qui est réduit à une chose par le projet d'objectivation de l'être qui guide les sciences et les techniques.

Il y a « une grande répugnance (à) voir de quoi est composé le genre homme », nous disait Aristote, mais il doit bien y avoir aussi une forme de jouissance sinon on ne comprendrait pas pourquoi Rembrandt, et d'autres peintres que lui, à la même époque, ont peint ce spectacle. Dans *La leçon d'anatomie*, Rembrandt met en scène le regard concupiscent du savoir. « L'amour de l'obscénité (...) est aussi vivace dans le cœur naturel de l'homme que l'amour de soi-même » (Baudelaire, *Salon de 1859*). Rendre visible l'obscène est constitutif du désir de savoir : le savoir transgresse, nécessairement, car son objet désiré est l'obscène (Cf. complément en fin d'article, sur Léontios)

Toutefois, avec le spectacle anatomique, le mot « obscène » change de sens. On pourrait naïvement penser que l'anatomiste, qui travaille sur ce reste de l'événement de la mort, est au plus près de ce qu'est le cadavre — le témoin d'un événement qui est bien plus troublant que celui de la naissance. Autant la transformation du cadavre, grâce à la magie des symboles, est une échappatoire (l'échappatoire du sens), autant le regard objectif, lui, semble au plus près de ce dans quoi s'abîme tout sens. Mais le grand paradoxe, c'est que le regard du savant dénude le corps, lui arrache son vêtement symbolique, et le ramène donc au fait brut du corps inanimé, mais que, dans le même mouvement, il efface la présence dérangeante du cadavre. Il le chosifie et, par cela, supprime l'événement de la mort. Il rationalise le corps, en fait un problème objectif et un spectacle savant. Ce qui est obscène, c'est alors l'acte de dissection et non plus le cadavre. Mais le mot « obscène » a alors changé de sens. L'obscénité essentielle du cadavre, c'est l'événement de la mort dont il est la trace, que le regard des vivants ne peut supporter. C'est le corps qui est le témoin dérangeant de cette catastrophe, de cet échange entre l'être et le non-être où une personne disparaît corps et biens. Par contre, l'obscénité de la dissection, c'est de tout montrer et, en faisant cela, de ne rien montrer de la mort en occultant l'événement. Comme le pornographe manque l'acte sexuel en voulant le scruter, l'anatomiste manque la mort en croyant l'exposer.

C'est la force du tableau de Rembrandt, de faire du corps exposé, un centre persistant d'inquiétude, dans une leçon d'anatomie qui prétend annuler l'inquiétude de la mort.

Un spectacle mis en scène par Rembrandt

© *Philopsis* – Tous droits réservés

Ceci est un extrait, retrouvez nos documents complets sur philopsis.fr

© *Philopsis* – Tous droits réservés