

Du corps plastiné à « l'entre-deux-morts » Le cas von Hagens

Jacques Brunet-Georget, Ph.D.

Volume 23, Number 1, Fall 2010

Enquêtes sur le cadavre : 1. Fascination

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1004026ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1004026ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

1916-0976 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Brunet-Georget, J. (2010). Du corps plastiné à « l'entre-deux-morts » : le cas von Hagens. *Frontières*, 23(1), 74–78. <https://doi.org/10.7202/1004026ar>

DU CORPS PLASTINÉ À « L'ENTRE-DEUX-MORTS »

Le cas von Hagens

Jacques Brunet-Georget, Ph.D.,
chargé de cours, Département de philosophie,
Université Bordeaux III.

Depuis le 11 septembre 2009 est présentée mondialement la nouvelle version d'une exposition qui s'est tenue pour la première fois en Allemagne en 1997 sous le titre : « *Körperwelten*, la fascination de l'authentique ». Intitulée « *Body Worlds, The Cycle of Life* », cette exposition était visible, début 2011, à Rotterdam et à Istanbul. Créée par un médecin anatomo-logue de Heidelberg, le Dr. Gunther von Hagens, elle repose sur une esthétisation inédite du cadavre humain. Von Hagens a mis au point une technique consistant à faire passer des tissus ou des cadavres encore frais dans un bain d'acétone, pour expulser l'eau des cellules de telle sorte que le cadavre se trouve à l'abri de la putréfaction, comme « plastifié » dans ses formes originelles. Il devient alors possible de lui imposer des postures proches de la

vie, toutes saisissantes d'authenticité. Ces cadavres, en général écorchés, frappent le regard des visiteurs au sein d'une étrange statuaire. L'important succès populaire de cette exposition ne va pas sans des controverses, parfois très vives, à propos de la possibilité d'exposer directement le corps humain et des enjeux éthiques de son usage artistique. Parmi les nombreuses voix qui se sont élevées (opinion publique, médias, professionnels de la médecine...), il en est une qui mérite l'attention dans la mesure où la question de la vie et de la mort est au centre de sa démarche et où elle se situe au joint de l'expérience intime et de l'expérience collective : c'est celle de la psychanalyse, en particulier d'une certaine psychanalyse sociale post-freudienne et lacanienne. L'un de ses plus éminents représentants, Charles Melman, a ainsi fait de *Körperwelten* l'emblème d'une « nouvelle économie psychique », dominée par la jouissance, dans laquelle la Loi

« symbolique » aurait perdu son pouvoir de régulation. L'intérêt pour l'esthétisation du corps mort, soustrait à la sépulture, témoignerait à la fois d'un symptôme individuel – le « cas von Hagens » – et d'une perversion généralisée qu'il propose de qualifier ironiquement de « nécroscopie » : selon ce diagnostic, l'individu contemporain ne s'éprouve plus comme une émanation d'un ordre qui le transcende, et la violence de ce désaveu rejaillit sur le corps, nous poussant à jouir de la mort dans l'exhibition obscène de son objet. Toutefois, cette position normative demande à être interrogée. De fait, Jacques Lacan avait tracé les contours d'un domaine situé entre le symbolique et le réel, celui de « l'entre-deux-morts » ; il y pointait un mouvement de jaillissement indestructible, sans substance propre, objet ultime de l'horreur. Il s'agirait bien de « vie », mais d'une « vie non morte », dont le pouvoir d'insistance est indéfiniment répétable. Dans quelle

SI LE CADAVRE DEVIENT CHAROGNE, IL Y A OBSCÉNITÉ

EN CE QUE LE PASSAGE DU CORPS VIVANT AU CORPS MORT

ABOLIT LE PRÉDICAT D'HUMANITÉ – EN ABOLISSANT D'AILLEURS

LA NOTION MÊME DU CORPS. C'EST CONTRE UNE TELLE MENACE

QUE LA SÉPULTURE INTERVIENT AU TITRE DE DEVOIR ET DE LIMITE.

mesure peut-on repartir de ce concept pour penser le traitement artistique du cadavre au sein de nouvelles formes de jouissance du corps, en échappant à un regard immédiatement moralisant et en s'interrogeant sur ce qui définit l'intelligibilité même du sujet ?

Né en 1945 en Allemagne de l'Est, Gunther von Hagens entreprend des études de médecine à l'Université de Heidelberg ; il décide de se spécialiser en anatomie et met au point, en 1974, un procédé qu'il baptise « plastination ». Le principe consiste à débarrasser le corps mort de sa peau, pour le faire apparaître dans toute sa complexité musculaire, veineuse, artérielle, ou encore viscérale, mais en conservant sa plasticité pour l'éternité. Bien plus, von Hagens dédouble os et masse musculaire, fait jouer les articulations et recompose des attitudes. La technique de la plastination permet en effet de conserver indéfiniment un cadavre en durcissant ses tissus par l'imprégnation de substances chimiques appelées polymères. Les corps sont d'abord immergés dans une solution de formol, celui-ci se fixant sur les tissus cutanés. Ils sont ensuite placés dans des bains glacés d'acétone pendant au moins quinze jours, ce qui permet la déshydratation complète. Les corps sont immergés dans le silicone, qui est fixé à l'aide d'un gaz durcisseur et prend la place des liquides et des graisses organiques. Ce procédé n'altère ni la forme, ni les couleurs des os et des tissus. Après environ 500 heures de préparation, les corps apparaissent secs, propres et sans odeur. Depuis l'invention de la plastination, et la création d'un programme de don en 1985, près de 4000 personnes ont donné leur corps à l'Institut de plastination – dont un tiers avaient donné leur accord pour l'exposition de leur corps.

De Tokyo à Bâle en passant par Berlin ou Cologne, l'exposition *Körperwelten* de Gunther Von Hagens a attiré plus de 7 millions de visiteurs. Elle inscrit un nouveau concept dans l'art actuel : exhiber des corps humains plastifiés, c'est-à-dire conservés tels qu'ils étaient au moment de leur décès. Malgré un succès incontestable, cette exposition soulève de fortes polémiques. En Allemagne, les Églises ont ainsi tenté d'interdire l'exposition au nom du respect des morts, mais sans trou-

ver d'arguments juridiques suffisants. De fait, la mise en scène fait se côtoyer, par exemple, un corps vide avec les organes internes qui ont été extraits de son enveloppe. Un autre, rendu transparent, a été découpé en quatre-vingt-trois « tranches sérielles ». Un autre encore, dépecé de haut en bas, porte à bout de bras le volumineux fardeau de sa peau. On rencontre ensuite un corps, « le coureur », dont les muscles ont été repliés ou dégagés, à la manière d'un épouvantail. Plus loin, un homme fait son jogging pendant qu'un autre joue aux échecs. Une fabuleuse statue équestre est la pièce centrale de l'exposition : un cavalier, tranché en deux de la tête aux pieds, monte la masse de muscles et de tendons dénudés d'un destrier et l'enflamme en lui présentant son cerveau dans sa main droite tendue. La visite se poursuit dans le « cabinet d'anatomie » : on peut y voir le corps d'une femme allongée et enceinte d'un bébé de huit mois, un fœtus de six mois posé sur une plaque métallique à côté de l'utérus, ainsi que des malformations diverses et des blessures infligées sur des corps meurtris. Depuis 1997, ces « plastinats » attirent les foudres des médias, qui déniaient leur valeur artistique, et de l'opinion publique, qui trouve majoritairement ces objets choquants ou sacrilèges. Pourtant, Gunther von Hagens n'affiche qu'une humble intention pédagogique, et se situe délibérément dans le sillage de la tradition anatomiste de la Renaissance : « Je n'ai ni formation ni ambition artistique. Je désire simplement parvenir à une présentation parfaite destinée à faire comprendre combien nous sommes des êtres fragiles » (Artezia, 2002).

Si les réactions polémiques peuvent passer pour hâtives, il y a tout intérêt à se tourner vers un type de discours qui tienne un effort d'analyse au-delà de l'imaginaire immédiat : comment mettre en perspective l'esthétisation du cadavre avec les coordonnées structurales de l'humain ? C'est ici que le recours à la psychanalyse pourrait apporter une aide précieuse dans la mesure où elle pose la question du lien entre la jouissance et la mort au sein des productions culturelles comme des expériences intimes. Selon le diagnostic d'une certaine psychanalyse sociale post-freudienne et lacanienne, l'individu contem-

porain ne s'éprouve plus comme une émanation d'un ordre qui le transcende, et la violence de ce désaveu rejaille sur le corps, nous confrontant à ce que Charles Melman appelle la « nouvelle économie psychique » dans *L'homme sans gravité : jouer à tout prix* (Melman, 2001). Se réclamant de Lacan, il désigne par « nouvelle économie psychique » un régime dominé par la jouissance, dans lequel la loi « phallique » aurait perdu son pouvoir de régulation. Or c'est précisément l'exposition *Körperwelten* qui sert d'emblème et de paradigme à ce régime. Selon Melman, le plaisir esthétique que nous y prenons est symptomatique d'une transgression qui contribue à abolir la dimension du sujet :

Cette exposition et son succès populaire font donc valoir combien, à notre insu peut-être, une nouvelle limite est franchie. [...] Est ici effacée la permanence d'un lieu qui est en général un lieu de mémoire, un lieu sacré bien sûr, où le corps humain devenu cadavre est mis à l'abri, dissimulé à la vue. [...] Il s'agit vraiment de nécrophilie, d'une espèce de nécroscopie. Le procédé technique mis au point par notre artiste autorise en toute impunité et pour les meilleurs motifs, dans la convivialité, une jouissance scopique de la mort. Et donc le franchissement de ce qui était hier aussi bien interdit qu'impossible (Melman, 2001, p. 22-23).

Ce que dénonce ici le psychanalyste, c'est le fait qu'une nouvelle jouissance induit, au titre de désordre, un devenir du corps en contradiction avec ce qui règle la temporalité humaine, à savoir une limite permettant de symboliser la différence entre la vie et la mort.

Melman situe la question du cadavre au sein d'une opposition entre la charogne et la sépulture. Au sens littéral, la charogne désigne le corps d'un animal mort, abandonné et déjà en putréfaction ; elle concerne le réel pullulant de la chair, où la disparition du corps se fait en deçà des cadres de la forme et de l'individuation. Est voué à la pourriture un corps qui n'est déjà plus un corps au sens où il est difficile de le reconnaître au titre d'entité : il est privé des limites qui l'inscrivaient, en le séparant, dans le cycle continu de la matière. Dans le champ de la culture humaine, la charogne désigne « l'offense suprême, une façon de châtrer après leur mort ceux qui n'y peuvent, sauf à attendre une vengeance venue de leurs enfants » (Melman, 2001, p. 233). Si le cadavre devient charogne, il y a obscénité en ce que le passage du corps vivant au corps mort abolit le prédicat d'humanité – en abolissant d'ailleurs la notion même du corps. C'est contre une

telle menace que la sépulture intervient au titre de devoir et de limite: ce lieu « de silence et d'obscurité dont s'entretient la mémoire des morts, pure d'être soulagée enfin du réel des corps » (Melman, 2001, p. 233), dissocie le corps du défunt, reconnu et nommé comme tel, de la chair, promise à la destruction, en inscrivant le cadavre sous la bannière symbolique qui régule la façon dont nous nous reconnaissons comme sujets, au sein d'une communauté et d'une lignée. La sépulture est séparatrice dans la mesure où elle clive le corps de lui-même pour le maintenir dans une existence symbolique. Par là, Melman se situe dans le sillage de Lacan et de ses analyses sur la Loi symbolique, ce qui suppose une brève mise au point théorique.

Dans les années 1950, Lacan part du fait que le champ de la parole est ce qui structure la dimension même de l'humain. Les hypothèses de Lévi-Strauss sur un système sémiotique commun aux règles sociales et au langage – le « symbolique » – sont appliquées à l'inconscient freudien, redéfini par Lacan comme le « discours de l'Autre » (Lacan, 1975, p. 100). Le sujet, par la parole, vient se coordonner à ce système symbolique, mais celui-ci est déterminant par rapport à l'expérience individuelle. À partir de 1954, Lacan s'efforce de réinterpréter le symbolique par le « signifiant » à la faveur des résultats de la linguistique. Et c'est dans le séminaire *Encore*, en 1972, qu'il thématise le lien entre le corps et le signifiant à travers la question de la jouissance. Pour lui, la jouissance se définit comme une pure hétérogénéité qui déborde le corps: elle ne peut faire l'objet d'un « droit » au sens de ce qui réglerait l'accès à sa maîtrise, au titre de chose manipulable, mais s'éprouve bien plutôt comme ce qui, en l'homme, requiert impérieusement qu'il courre à son désir (Lacan, 1975, p. 14-16). Mais la jouissance vient habiter le corps comme étant celui de « l'Autre », c'est-à-dire un corps marqué, portant les traces de son inscription dans un savoir, dans une histoire, qui lui sont extérieurs. Un corps n'advient comme tel qu'en tant que le réel de ce corps se tisse et se trame des « signifiants » véhiculés et répétés au-delà de notre être contingent. Il faut noter que « la jouissance du corps » s'inscrit au double versant des pulsions de vie et des pulsions de mort: « [...] on ne peut pas dire que ce soit la vie puisqu'aussi bien ça porte la mort, la mort du corps, de le répéter » (Lacan, 1975, p. 17). La « mort du corps », c'est le corps dénaturalisé, capturé dans le langage; et c'est de l'inadéquation du langage au réel de la jouissance, toujours en excès, que naît la pulsion de mort comme ce qui confronte

inlassablement le corps à la faille d'une jouissance qu'on ne saurait accomplir.

De façon significative, l'exemple de la sépulture met en lumière ce que le corps doit à la dimension du symbolique. Comme l'écrit Lacan dans *Radiophonie*:

Qui ne sait le point critique dont nous datons dans l'homme l'être parlant: la sépulture, soit où, d'une espèce, s'affirme qu'au contraire d'aucune autre, le corps mort y garde ce qui au vivant donnait le caractère: corps. *Corpse* reste, ne devient charogne, le corps qu'habitait la parole, que le langage *corpsefiai*t (Lacan, 2001, p. 409).

Le corps du symbolique franchit donc la frontière entre la vie et la mort, ainsi que le jeu avec le mot anglais *corpse* (cadavre) le suggère. En outre, ce *corpse* est dit « désert de jouissance », d'où le clivage du corps et de la chair, autrement dit du symbolique et de la jouissance, toujours visible, selon Lacan, dans la pénombre de la sépulture,

Pour Melman, l'usage des cadavres à des fins esthétiques transgresse cet idéal de séparation et revient à nier la dimension même du sujet. Ici, la sépulture est pour ainsi dire l'enveloppe somatique elle-même: elle neutralise la différence entre corps et chair au profit d'un objet marmoreen et transparent qui introduit le plus privé – le plus « sacré », c'est-à-dire le plus séparé – dans le circuit des échanges, et conduit à faire de ceux qui nous précèdent dans la lignée des objets échangeables. Il isole là le nerf d'une « perversion inédite » (Melman, 2002, p. 231) qui nous pousse à jouir de ce qui, pour des raisons, semble-t-il, structurales, doit échapper à la jouissance. Ici, l'exposé prend un tour clinique et s'attache à caractériser à la fois le « cas » de Von Hagens – le sol pathologique d'une initiative individuelle – et le symptôme contemporain que révèle le succès de l'exposition; tout se passe comme si la perversion la plus singulière rencontrait

LES CADAVRES PLASTIFIÉS SONT DES « RESTES » IMMORTELS,
UNE SORTIE D'ACCOMPLISSEMENT IMPOSSIBLE DE NOTRE DESTINÉE
CORPORELLE: ILS SEMBLANT PERPÉTUER LA JOUISSANCE AU-DELÀ
DE LA CHAIR (AINSI, PAR EXEMPLE, DE LA POSTURE AGUICHEUSE
OU SÉDUCTRICE DE CERTAINS « MODÈLES »), TOUT EN POINTANT
QU'À L'ENDROIT DU CORPS, IL N'Y A JUSTEMENT PLUS RIEN, SI CE N'EST
UNE TRANSPARENCE QUI RÉFLÉCHIT SANS CESSER SES PROPRES STRATES.

puisqu'« l'ensemble vide des ossements, poursuit-il, est l'élément irréductible dont s'ordonnent, autres éléments, les instruments de la jouissance, colliers, gobelets, armes: plus de sous-éléments à énumérer la jouissance qu'à la faire rentrer dans le corps » (Lacan, 2001, p. 410). En un sens, la sépulture est une métaphore qui exemplifie l'avènement du corps parlant: pour autant qu'il accède à l'humanité, le corps vivant est vidé d'une partie de sa jouissance du fait de sa prise dans le langage, ce qui revient à dire qu'il est toujours déjà habité par la mort; et c'est ce qui subsiste dans le corps mort pour peu que lui soient décernés les signifiants de l'Autre. Toutefois, la sépulture est ce qui permet justement de concevoir la différence entre un corps mort et un corps vivant, en articulant cette différence à la Loi symbolique. La question du cadavre est donc prise dans un paradoxe: le corps mort est l'emblème – et en quelque sorte la vérité – du corps vivant en même temps que son autre absolu.

un trouble généralisé, et ce précisément à l'endroit du traitement du cadavre. Ce qui serait symptomatique, ce serait le passage de la représentation à la présentation de l'objet sous couvert d'authenticité. Dans une perspective lacanienne, la culture est fondée sur la représentation, c'est-à-dire sur une distance minimale entre l'objet de jouissance et la façon dont nous y accédons dans le langage. C'est le « phallus » symbolique qui permet cette distance: ce terme désigne l'ensemble des effets du signifiant sur le sujet, et plus spécifiquement la perte liée à la prise de la sexualité dans le langage. Il joue comme un symbole du « tout », mais signifie déjà la perte de ce « tout » (Lacan, 1981). Selon le diagnostic de Melman, la représentation est abolie au profit d'une exhibition obscène de l'objet – du « tout » de l'objet – et cela désoriente les sujets contemporains dans leur rapport à la sexualité et à la mort « [...] ce qui marque cette mutation culturelle, c'est cet effacement du lieu de recel propre à abriter le sacré, c'est-à-dire ce dont se soutiennent tant le sexe que la mort » (Melman, 2002,

p. 24). Il existe à la fois une analogie et une relation dynamique entre les deux phénomènes : « l'art anatomique » présenterait l'objet sans réserve, c'est-à-dire le corps du cadavre sans autre limite que sa propre enveloppe transparente ; de même, l'économie de marché produirait le sexe comme un objet directement visible et consommable, en court-circuitant tout abord métaphorique. Dans un tel régime, le spectacle de la mort vient prendre la place de l'instance des réjouissances, rassemblant autour d'une image-objet fascinante l'énergie « des *agapes*, de l'enivrement, de la danse, des rencontres [...] » (Melman, 2002, p. 23). Et la présentation du réel de la mort serait justement la pointe extrême de l'injonction d'authenticité faite au sexe : à vouloir jouir à tout prix, et jouir du « tout » de la jouissance – c'est-à-dire jouir d'une jouissance impossible, car hors d'atteinte, on ne peut que buter sur l'inertie d'une vision qui dessaisit le sujet de son propre désir. « Thanatos, écrit ainsi Melman, n'a jamais été que la limite d'Éros, réel auquel inéluctablement celui-ci mène et qui, au terme de la répétition des représentations désirables qu'il agence, offre le seul corps authentique qui s'expose à la saisie, au moment où celle-ci vient défailir » (Melman, 2002, p. 235). Le « cas von Hagens » est l'indice de cette défaillance, l'indice d'une rencontre impossible entre le corps mort et la jouissance.

Toutefois, à faire de *Körperwelten* l'emblème d'une « nouvelle économie psychique » marquée par une faillite de la Loi symbolique et par une jouissance sans limites qui érige le corps mort en objet désirable et échangeable, il n'est pas dit que Melman ne donne pas dans un discours moralisant, insuffisamment conscient de ses présupposés. Le fait que l'esthétisation directe du cadavre aille à l'encontre de certaines habitudes culturelles, supposées sacrées, revient-il à violer les coordonnées symboliques de l'humain, et cela autorise-t-il un jugement de valeur définitif, même avancé sous la bannière de la clinique ? D'autre part, cette approche ne réduit-elle pas considérablement le problème de la corporalité ainsi que l'expérience subjective qui lui est corrélée, surtout dans les configurations inédites qui nous sont données à penser ? D'autant que la question de la vie et de la mort, si fondamentale pour la psychanalyse, reçoit déjà chez Lacan un traitement complexe et ambigu, qui nous invite à aller au-delà du Symbolique. Il serait fécond de repartir de ce point pour interroger le traitement artistique du cadavre dans son lien spécifique à la jouissance, en le débarrassant de ses scories normatives et en cernant

ce qui pourrait être en jeu pour le sujet contemporain.

L'intervention de la Loi symbolique, comme on l'a vu, cause une certaine confusion entre la vie et mort – tout en nous permettant de les penser comme telles. Mais il existe, pour Lacan, un domaine situé au-delà de la règle de la Loi, un domaine qui excède par là même l'ordre positif de l'être et la politique des échanges. Dès *Le Séminaire II*, il trace en effet les contours d'un domaine situé entre le symbolique et le réel, celui de « l'entre-deux-morts ». Ce domaine, dans lequel Œdipe, pour prendre un cas exemplaire, se trouve après sa chute, est pour Lacan « au-delà de la Loi » (Lacan, 1978). Dans sa lecture du mythe, Lacan laisse de côté la version habituelle du « complexe d'Œdipe » pour se concentrer sur Œdipe lui-même lorsqu'il a rempli jusqu'au bout sa destinée, la figure horrifiante d'Œdipe à Colone, ce vieillard amer qui a affronté au plus près l'impossibilité de la jouissance. Il a en effet transgressé l'interdit et payé le prix de devoir assumer cette impossibilité. Pour illustrer sa position, Lacan la compare à celle de l'infortuné monsieur Valdemar dans la célèbre histoire de Poe, cet homme qui, par l'hypnose, est mis à mort puis réveillé, et explore ceux qui observent cette horrible expérience : « Bon Dieu ! Grouillez-vous, ou rendez-moi, ou faites vite ! JE VOUS DIS QUE JE SUIS MORT ! ». Quand il se réveille, Monsieur Valdemar

n'est plus rien qu'une liquéfaction dégoûtante, quelque chose qui n'a de nom dans aucune langue, l'apparition nue, pure et simple, brutale, de cette figure impossible à regarder en face qui est en arrière-plan de toutes les imaginations de la destinée humaine, qui est au-delà de toute qualification, [...] la retombée totale de cette espèce de boursoufflure qu'est la vie – la bulle s'effondre et se dissout dans le liquide purulent inanimé. C'est de cela qu'il s'agit dans le cas d'Œdipe. Œdipe [...] n'est plus que [...] le résidu, chose vidée de toute apparence spacieuse (Lacan 1978, p. 270).

Il est clair qu'ici, l'objet de l'horreur consiste dans l'émergence soudaine de cette « vie au-delà de la mort » (Lacan, 1973, p. 220), plus tard théorisée par Lacan, dans *Le Séminaire XI*, comme « lamelle », objet non mort indestructible, ou, si l'on préfère, vie privée du soutien de l'ordre symbolique.

La lamelle, énonce-t-il, c'est quelque chose d'extra-plat, qui se déplace comme l'amibe. Simplement, c'est un peu plus compliqué. Mais ça passe partout. Et comme c'est quelque chose [...] qui a rapport avec ce que

l'être sexué perd dans la sexualité, c'est, comme est l'amibe par rapport aux êtres sexués, immortel. Puisque ça survit à toute division, puisque ça subsiste à toute intervention scissipare. Et ça court. Eh bien ! ça n'est pas rassurant. Supposez seulement que ça vienne vous envelopper le visage, pendant que vous dormez tranquillement... (Lacan, 1973, p. 179-180).

Lacan définit la lamelle comme « pur instinct de vie, c'est-à-dire de vie immortelle, de vie irrépressible, de vie qui n'a besoin, elle, d'aucun organe, de vie simplifiée et indestructible. C'est ce qui est justement soustrait à l'être vivant de ce qu'il est soumis au cycle de la reproduction sexuée » (Lacan, 1973, p. 180). Ce qui se présente ici est une altérité antérieure à toute subjectivité, à laquelle chacun se rapporte comme à une sorte de jaillissement obscène qui serait à jamais perdu. Et Lacan d'affirmer que l'être parlant est guetté tôt ou tard par cet horrifiant entre-deux. Il pointe vers un « reste » qui est l'incarnation directe du « plus-de-jouir » (Lacan, 1973, p. 192) : l'excès dont aucune idéalisation symbolique ne saurait rendre compte. En employant cette expression, Lacan joue sur une ambiguïté : « excès de jouissance », ainsi que « plus de jouissance du tout ». Par exemple, on peut parler d'Œdipe, lorsqu'il a accompli sa destinée, comme d'un cas de « plus d'homme » – il a vécu la condition humaine jusqu'à l'extrême – en même temps que d'un être qui n'est « plus humain », et qui se change en une sorte de monstre, plus lié par aucune obligation humaine. Comme le souligne Lacan, il y a deux manières de faire face à ce « reste » : l'humanisme traditionnel le désavoue, le couvre d'idéalisations et le cache sous de nobles images ; et l'économie capitaliste, sans limites, met ce reste en œuvre, et le manipule afin de garder sa machinerie productive.

Il serait délicat de transporter trop hâtivement ce concept d'« entre-deux-morts », déjà difficile à saisir et à unifier, au cas qui nous occupe. Mais il semble permis de pointer, à titre d'hypothèse opératoire, des résonances et des liens significatifs entre *Körperwelten* et un tel domaine, pour peu que l'on considère l'exposition sous l'angle de l'expérience subjective et du trouble qu'elle induit. Tout d'abord, ces écorchés eux-mêmes se situent bien entre deux morts : d'une part, ils sont morts physiquement, mais échappent au cycle de la destruction matérielle, figés en quelque sorte pour l'éternité dans une transparence inodore ; d'autre part, ils sont – dans cet espace, du moins – soustraits à la Loi humaine, c'est-à-dire au régime symbolique représenté par la sépulture, mais ils

deviennent par là même le moteur d'un nouveau type de lien entre les spectateurs : en renvoyant en creux la conscience nue de notre humanité, à la limite même du représentable, ils nous amènent à traverser les identifications complaisantes qui tissent notre réalité et parent notre identité. Le spectacle des cadavres « non morts » est à même de nous plonger à notre tour dans un entre-deux : il nous fait approcher le sentiment aigu de l'existence, d'une existence dépouillée de ses attributs imaginaires et rassurants, au point même où elle défaille dans sa consistance et nous expose éventuellement au dégoût. Ce sentiment est paradoxal : il consiste à saisir la précarité la plus essentielle à travers un spectacle où l'intimité du corps, son intimité la plus familière, est en jeu dans une extériorité étrange ; et c'est ce qui, dans l'atmosphère de recueillement si souvent notée à propos de cette exposition, peut relier les spectateurs sur fond d'une faillite de la représentation substantielle de soi. Les cadavres plastifiés sont des « restes » immortels, une sorte d'accomplissement impossible de notre destinée corporelle : ils semblent perpétuer la jouissance au-delà de la chair (ainsi, par exemple, de la posture aguicheuse ou séductrice de certains « modèles »), tout en pointant qu'à l'endroit du corps, il n'y a justement plus rien, si ce n'est une transparence qui réfléchit sans cesse ses propres strates. Si l'exposition multiplie les simulacres, c'est justement pour montrer qu'un résidu innommable insiste au-delà de « toute apparence spécieuse », un résidu qui bouleverse la limite entre la vie et la mort et met en jeu l'humain en dehors de ses qualifications positives. Et si les fines lamelles colorées de corps découpés, encloses dans les plaques des panneaux qui filtrent une douce lumière, peuvent faire penser à la « lamelle » au sens lacanien, c'est qu'elles suggèrent bien quelque chose de potentiellement menaçant, quelque chose qui survit à la division et à l'interruption, à la manière d'un organe dépourvu de corps, pour continuer à animer la jouissance. Cette jouissance est paradoxale : elle se donne en excès – dans le trouble, la fascination ou le malaise du spectateur – là même où elle a déserté le corps. Pour reprendre les catégories lacaniennes, il se pourrait bien qu'un tel trouble porte le spectateur aux confins d'une voie qui

ne soit ni tout à fait celle de l'humanisme (qui dissimule l'innommable de la « chose » sous un voile esthétique), ni tout à fait celle du capitalisme (qui fait du « reste » un objet indéfiniment échangeable) : il s'agirait ici de démasquer l'idéalisation symbolique (nous ne sommes rien si ce n'est une transparence sans substance), mais en faisant saillir un bout d'être irréductible à l'intégration et à la récupération, à savoir une « boursoufflure [qui] s'effondre et se dissout dans le liquide purulent inanimé », mais qui poursuit une « vie non morte » en mettant en question ce qui définit notre intelligibilité même de sujets.

Le trouble suscité par une esthétisation directe du cadavre n'est pas sans incidence sur l'effort d'analyse. Qu'une fascination mêlée de répugnance saisisse le spectateur ou le critique, c'est ce qui peut conduire à des jugements hâtifs et superficiels, insuffisamment conscients des coordonnées structurales du phénomène. À faire des corps plastifiés l'emblème d'un régime pervers de la jouissance, séduite par la chimère d'une sépulture-charogne qui rabat l'enveloppe symbolique sur l'enveloppe somatique elle-même, Melman oriente l'usage de la psychanalyse du côté d'une certaine normativité : le détournement du cadavre au profit d'une exhibition totale reviendrait à porter atteinte à la Loi symbolique et à abolir la dimension même du sujet ; ce qui semble devoir être dévalué au nom du respect du sacré. Or un examen plus attentif laisse apparaître toute la complexité du problème de la vie et de la mort pour la psychanalyse ; et le retour à certaines intuitions de Lacan incite à relire le trouble face à ces cadavres « non morts » à l'aune d'une expérience subjective qui tienne à distance la pathologisation naïve et nous interroge sur ce que peut bien être une jouissance intervenant aux limites de l'ordre socio-symbolique existant. Dès lors, « von Hagens » pourrait être le nom d'une expérience-limite en résonance avec certaines modifications de la subjectivité contemporaine : à une époque où la biotechnologie et les nouvelles industries du vivant, mais aussi l'art et ses initiatives audacieuses, brouillent les frontières les plus établies, il y a tout lieu de questionner le sentiment parfois vertigineux d'inconsistance et de fragilité qui s'empare du sujet au point même où il éprouve la présence fulgurante du corps.

Bibliographie

ARTEZIA (2002). « Le Monde des Corps du Pr Gunther von Hagens », en ligne, <<http://www.artezia.net/art-graphisme/art/vonhagens/vonhagens.htm>>, consulté le 2011-01-16.

HAGENS, GUNTHER VON (2006). « A life in science », dans *Body Worlds. The Original Exhibition of Real Human Bodies*, en ligne, <http://www.bodyworlds.com/en/gunther_von_hagens/life_in_science.html>, Institute for Plastination, consulté le 2011-01-14.

LACAN, J. (2001). *Autres écrits : Radiophonie*, Paris, Seuil.

LACAN, J. (1981). *Le Séminaire, livre III : Les Psychoses*, Paris, Seuil.

LACAN, J. (1978). *Le Séminaire, livre II : Le moi dans la théorie de Freud et dans la théorie de la psychanalyse*, Paris, Seuil.

LACAN, J. (1975). *Le Séminaire, livre XX : Encore*, Paris, Seuil.

LACAN, J. (1973). *Le Séminaire, livre XI : Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil.

MELMAN, C. (2002). *L'homme sans gravité : jouir à tout prix*, Paris, Denoël.