

**DESCARTES ENTRE CIRE ANATOMIQUE ET LEÇON D'ANATOMIE
PERDRE LA VIE**Seloua Luste Boulbina
Collège International de Philosophie

Les analyses sur le corps humain peuvent s'en tenir à ce que les philosophes en *disent*. Elles peuvent aussi, différemment, explorer ce que les philosophes en *montrent*. C'est affaire de perspective. C'est aussi affaire de contexte. Les lectures savantes de Descartes mettent en rapport Descartes et ses contemporains. Elles mettent en relation Descartes et ses prédécesseurs. L'objectif est alors de rendre la singularité d'une démarche intellectuelle, la spécificité d'un type d'argumentation philosophique, l'originalité d'une pensée. Elles le font alors à la manière de Descartes : *le corps absent*. Elles le font de façon dualiste. Elles le font avec les *yeux de l'âme*. Je voudrais procéder ici de façon totalement éloignée de ce genre de lecture. Je voudrais lire Descartes avec les *yeux du corps*. Pour cela, je mettrai cette lecture en rapport non pas avec des *textes*, mais avec des *images*, non pas avec des *corpus*, mais avec des *corps*. Il serait possible, certainement, d'insérer avec pertinence les images cartésiennes dans une histoire des représentations, et de prendre en compte la succession des images. Ce n'est pas ce que je ferai. Je m'intéresserai ici, exclusivement, à ce qui est contemporain à Descartes, et à ce qu'on pourrait appeler une « enveloppe visuelle » contenant de multiples représentations. En cela, je m'intéresserai aux porosités involontaires d'une pensée philosophique plus qu'à la solidité, et à l'imperméabilité de cette pensée, d'autant plus qu'elle est celle d'un penseur, apparemment, solitaire. Je *verrai* donc les images de Descartes en liaison avec celles que ses contemporains ont pu produire, les cires anatomiques, d'une part, la leçon d'anatomie de Rembrandt, d'autre part.

Mon point de départ, dans cette analyse, a été le fameux passage dit « du morceau de cire », dans la Seconde Méditation Métaphysique. Descartes commence en novembre 1639, il a alors quarante-trois ans, la rédaction des *Méditations métaphysiques* en latin, qu'il publiera, assorties des Réponses aux objections, à Paris, l'année suivante. Trois ans plus tôt,

il a fait imprimer le *Discours de la méthode* à Leyde. Quant aux *Passions de l'âme*, elles paraissent à Paris en 1649, un an avant sa mort. Ce sont les trois ouvrages auxquels je ferai référence.

1 Un corps de cire

Dès le début des *Méditations*, la corporéité est présentée comme posant problème. Elle devient, dans la réflexion de Descartes, un obstacle à franchir. Sans doute le devient-elle parce que les sensations du corps sont si fortes qu'elles donnent des idées. Les impressions physiques sont si puissantes qu'elles nous font croire, en plein sommeil, qu'on est éveillé. Toute l'ambition du penseur est de parvenir à contrôler ce qui lui vient à l'esprit. Il le fera en contrôlant l'origine de ses pensées. Il est donc clair que la difficulté, loin d'être extérieure, est interne. Encore faut-il le signifier. C'est le sens de l'expérience du morceau de cire. « De la nature de l'esprit humain et qu'il est plus aisé à connaître que le corps » est le titre de cette deuxième méditation. On le sait, la seconde méditation cartésienne présente deux expériences intellectuelles inoubliables : la première est celle du cogito, qui débouche sur la conception de la substance pensante, la seconde est celle du morceau de cire, qui débouche sur la conception de la substance étendue. Dès lors, en effet, que Descartes a « touché le roc », il tient à (se) détacher du *corps*. Comme toujours, le texte cartésien est très embrouillé : on ne sait s'il parle de rêver, d'éviter de rêver, on ne sait s'il affirme ou se rétracte... Il suit, à tout le moins, le cours de ses pensées et, ce faisant, il *excite*, dit-il, son *imagination*. Il convoque des images. Je considèrerai que ces images hantent la pensée de l'auteur, comme autant de fantômes, des images qui apparaissent explicitement dans le corps du texte ou qui se dissimulent entre les lignes, quoiqu'elles les supportent. Je considèrerai d'autre part que les réflexions que Descartes livrent sur le corps sont, toutes, fondées sur l'inquiétude qu'il exprime dans la Seconde Méditation de la façon à la fois la plus élémentaire et la plus explicite : « *Je suis, j'existe* : cela est certain ; mais combien de temps ? » C'est pourquoi le corps cartésien ne peut-il référer, en définitive, qu'au *cadavre*.

L'expérience du morceau de cire, dans les méditations du philosophe, possède une densité particulière. Nul coup de théâtre, comme dans le *cogito*. Nulle dramatisation. Il s'agit, dans le texte cartésien, d'une description tout simplement extraordinaire. La description attentive d'un corps dont les qualités premières disparaissent progressivement et cependant, comme l'écrit Descartes, la même cire demeure. Que reste-t-il quand ces qualités sont

perdues ? Qu'est-ce que, précisément parlant, j'imagine ? La cire échappe peu à peu, progressivement, à l'empire des sens comme à l'emprise de l'imagination. Comment en conserver, dès lors, quelque chose ? Ce n'est plus ce corps-ci. C'est un corps. C'est pourtant le même. Ce n'est plus, pour le dire autrement, quelqu'un mais quelque chose... Qu'en penser ? Une figure de cire est à la fois étrange et familière : elle ressemble à un corps vivant alors qu'elle est sans vie.

« *Je suis, j'existe* : cela est certain, mais pour combien de temps ? » Georges Didi-Huberman a fait grand cas de cette inquiétude. On pourrait dire que tous ses livres y sont consacrés, certes. Mais l'un d'entre eux présente le problème dans toute son acuité. Il s'intitule : *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*¹. Georges Didi-Huberman commence par interroger ce que Joyce, dans son *Ulysse* (1922), nomme « l'inéluctable modalité du visible – *ineluctable modality of the visible* » que l'auteur reprend en tant que inéluctable scission du voir. « C'est que la vision, écrit-il², se heurte toujours à l'inéluctable volume des corps humains. *In bodies*, écrit Joyce, suggérant déjà que les corps, ces objets premiers de toute connaissance et de toute visibilité, sont des choses à toucher, à caresser, des obstacles contre quoi « cogner sa caboche » (*by knocking his sconce against them*). » Façon de dire qu'il n'y a de corps que tactile. Ces volumes, cependant, produisent l'illusion du *plein*. Ils font croire que *voir*, c'est *avoir*. Rien n'est plus faux. « Bien sûr, concède Didi-Huberman³, l'expérience familière de ce que nous voyons semble le plus souvent donner lieu à un *avoir* : en voyant quelque chose, nous avons en général l'impression de gagner quelque chose. Mais la modalité du visible devient inéluctable – c'est-à-dire vouée à une question d'*être*- quand voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe, autrement dit quand voir, c'est perdre. Tout est là. » C'est donc sous le registre de l'être, et non de l'avoir, c'est-à-dire celui de la perte que j'analyserai le texte cartésien.

Chez Descartes, en effet, on *perd* la vie. Le corps, du coup, est toujours un corps sans vie, qu'il soit celui qui est sculpté dans les cires anatomiques, ou celui qui, chez Rembrandt notamment, est disséqué, en image, dans une leçon d'anatomie. Dans les *Méditations*, le philosophe est censé parler du *corps propre*, c'est-à-dire du corps du sujet en première personne. Rien de tel chez lui. Il commence par un détour aristotélicien : serait-il un homme, *id est* un « animal raisonnable » ? Trop « subtil » pour lui, concède-t-il. Donc, première

¹ Georges Didi-Huberman *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* Minuit 1992

² Chapitre 1 p 10

³ Chapitre 1 p 14

étape, il tranche dans le vif du sujet. « Je me considérais, premièrement, comme ayant un visage, des mains, des bras, et toute cette *machine* composée d'os et de chair, telle qu'elle paraît en un *cadavre*, laquelle je désignais par le nom de corps. »⁴ Voilà la première image de soi que propose Descartes : celle d'un *mort*. Ce n'est qu'en un second temps qu'il considère le corps comme un *volume* : « par le corps, j'entends tout ce qui peut être terminé par quelque figure ; qui peut être compris en quelque lieu, et *remplir* un espace en telle sorte que tout autre corps en soit exclu. »⁵ Le comble est que Descartes insiste sur le fait qu'il ne parvient pas à concevoir qu'un tel corps puisse être en mouvement ! Effectivement, comment un corps, dans cet *état*, pourrait-il, étant *inanimé*, bouger si peu que ce soit ? Un « assemblage de membres que l'on appelle le corps humain » ne peut *jouir* d'une telle faculté. Descartes parviendra-t-il à se détourner des *images*? c'est impossible. Il le concède : "Et même, écrit-il, ces termes de feindre et d'imaginer m'avertissent de mon erreur ; car je feindraisi en effet, si j'imaginai être quelque chose, puisque imaginer n'est autre chose que contempler la *figure* ou l'*image* d'une *chose corporelle*. »⁶

Seules, la considération des *perceptions*, permet de mettre un terme à ces errements philosophiques, au balancement du sommeil et de la veille, du rêve et de la réalité. Seules, en effet, les perceptions donnent une impression de réalité. Ce n'est qu'à cet endroit, dans la Seconde Méditation, que le corps cartésien est un corps *vivant*, un corps *sujet*. « Enfin, je suis le même qui sens, c'est-à-dire qui reçoit et connaît les choses comme par les organes des sens, puisqu'en effet je vois la lumière, j'ois le bruit, je ressens la chaleur. »⁷ C'est alors que Descartes fait observer *l'inquiétante étrangeté* non pas du corps humain mais du corps propre, trop proche pour être clair, et distinct. L'épreuve mentale est trop rude. A l'évidence, il vaut mieux qu'il s'intéresse à un corps moins familier. Descartes bifurque donc, et choisit de réfléchir sur un *corps étranger* : « le morceau de cire qui vient d'être tiré de la ruche ». Ce n'est pas même un *autre corps*, c'est un *corps autre*. C'est un corps de cire. C'est un corps *détaché*⁸. C'est un corps détaché en un double sens, objectif, et subjectif. Objectivement, la cire est détachée de la ruche. Subjectivement, le philosophe est, physiquement et intellectuellement, détaché de son *objet*. Il en est tellement détaché qu'il parviendra à en

⁴ René Descartes Méditations Métaphysiques traduction Florence Khodoss PUF 1968 p 39

⁵ Ibid. p 40

⁶ Ibid. p 42

⁷ Ibid. p 44

⁸ « Je trouve ici que la pensée est un attribut qui m'appartient : elle seule ne peut être détachée de moi. » Ibid. p 41

parler les *yeux fermés*, sans le voir ni la toucher, sans la sentir ni la humer. De l'*imago* des théologiens, Descartes est passé au *vestigium*, au vestige, à la trace, à la ruine, autrement dit au *tombeau*. Que restera-t-il, en effet, du morceau de cire ? Une pensée de l'*étendue*. Il restera, de l'image du corps une pensée de la substance. De ce qui est physique, il restera, outre l'image, un monument immatériel.

Résumons-nous : c'est à la double condition de traiter le corps comme un corps *mort* et un corps *autre*, un corps immobilisé, et démobilisé, que Descartes parvient, dans l'expérience intellectuelle du morceau de cire, à se faire un *idée* de ce qu'il est *par ailleurs* : corps vivant animé, corps sensible, sujet de perceptions. L'image qui hante le texte de Descartes, mais non forcément sa pensée, car le phénomène ne fait que commencer, est celui des multiples cires anatomiques⁹ que le XVIIe siècle a produites. L'élaboration de ces pièces suppose l'étroite collaboration des médecins et des artistes : c'est du reste un phénomène très remarquable que cette association unique en son genre. Effectivement, le travail est commun : il s'agit de faire voir, de *montrer*. C'est exactement ce que fait Descartes : il ne cherche pas à *dire* le corps mais à le *montrer*. Pour cela, le corps doit avoir perdu la vie, car montrer un corps, c'est dévoiler ce qu'il contient, *intus et in cute*, intérieurement et sous la peau. C'est en faire, on le sait, un *assemblage* de pièces détachées : ce qu'on appelle une *machine*. Encore faut-il avoir *vu* ces organes. Vésale (1514-1564) put pratiquer, pendant cinq ans, des dissections publiques à Padoue. Il put ainsi reprendre l'anatomie de Galien, lequel n'avait disséqué que des bœufs, des porcs ou des singes. Sur la base de ces observations, Vésale publie, en 1543, son traité *De Humani corporis fabrica*, La Fabrique du corps humain. En France, c'est la Faculté de Médecine de Montpellier qui pratique les premières autopsies humaines, et inaugure un *théâtre anatomique*, en 1556. Ces spectacles publics avaient beaucoup de succès¹⁰. A Paris, la création du Jardin Royal des Plantes Médicinales, en 1635, en fait des événements à la mode. Les étudiants, la bonne société se pressent à ces spectacles montés comme des pièces de théâtre. La création de cires anatomiques, en Italie, dans la seconde moitié du XVIIe siècle, consacrera l'association de l'art et de la médecine. Erwin Panofsky a souligné le « décloisonnement » épistémologique que la Renaissance a institué. Alors, les sciences d'observation et de description, comme la zoologie ou l'anatomie,

⁹ On se reportera à un ouvrage très complet sur le sujet : Michel Lemire *Artistes et mortels* Chabaud 1990

¹⁰ Gunther Von Hagens a conçu et réalisé Body Worlds, une exposition de cadavres : « The anatomical exhibition of real human bodies » présentée à Chicago, par exemple, en décembre 2005. Son procédé s'appelle la « plastination ». www.bodyworlds.com

devinrent inséparables des techniques de représentation. S'abaissait, ainsi, comme l'arbre de la connaissance cartésien en témoigne, la barrière entre « arts libéraux » et « arts mécaniques »¹¹.

Anthropomorphique, la cire, en effet, est le matériau d'élection de toutes les représentations de l'homme, particulièrement les représentations *mortuaires* et *anatomiques*. Elle rend présent le dernier visage d'un défunt. Elle donne une image... *L'imago* des Romains renvoie à l'empreinte du visage et à la création d'une sculpture dont la matière et les couleurs sont, aux dires de tous, d'une saisissante ressemblance avec l'original. La cire représente aussi, physiquement, l'architecture complexe du corps humain. Elle permet de montrer non seulement l'*extérieur* mais aussi l'*intérieur* du corps en exhibant la complexe imbrication des *organes*. Il devient facile de voir presque en même temps et le dehors et le dedans.. Le terme *d'anatomie plastique* est cependant anachronique, puisqu'il est de Goethe. Mais il désigne ces objets qui seront exposés dans les divers cabinets de curiosités, les modelages en cire destinés à faire voir le corps humain sous un *regard* anatomique et dissecteur. On ne voit pas, en effet, les corps ainsi. On les regarde. On ne voit pas quelqu'un. On regarde quelque chose. Lodovico Cardi alias Cigoli (1559-1613) avait réalisé déjà, en 1600, *L'Écorché*, une figurine de cire de 60 cm de hauteur. Il s'était servi du matériel de dissection d'un anatomiste flamand de l'hôpital Santa Maria Nuova. Parallèlement, la cire était utilisée dans la technique des injections, technique dans laquelle s'illustra, au XVIIe siècle, l'École hollandaise. Jan Swammerdam (1637-1680), par exemple, injecta les vaisseaux de l'appareil génital féminin avec de la cire blanche à laquelle il incorpora des colorants, jaune pour les artères, rouge pour les veines. Un autre professeur d'anatomie à Amsterdam, Frederic Ruysch¹² (1638-1731), excella dans la méthode, qu'on nomma dès lors « art de Ruysch ». Il perfectionna au plus haut point la conservation des cadavres et ses « momies » devinrent internationalement célèbres. Il les présentait dans son *Opera omnia anatomico-medico-chirurgicale*. Le siècle de Descartes est donc celui de l'exhibition des cadavres, de la fascination pour l'intérieur du corps humain, de l'attraction pour l'anatomie, du goût pour la machine organique, la fabrique corporelle. Descartes, en cela, est, sur le plan des *images*, un homme de son siècle. Il est, sur

¹¹ Cette barrière a, depuis, été reconstruite puisque la céroplastie ne figure pas dans l'histoire de l'art.

¹² Voltaire, dans son œuvre, exprimera, à de nombreuses reprises, sa fascination pour la peau noire ; il fera alors référence au « *reticulum mucosum* d'un nègre disséqué par le célèbre Ruysch » que le czar de Russie acheta pour son cabinet de curiosité et qui « ressemblait à de la gaze noire ». Voir Seloua Boulbina « La politique de Voltaire : ombres et lumières » in *Les Cahiers Philosophiques* n°66 mars 1996.

le plan des *images*, un hollandais. Ces images sont les images que Descartes produit, à sa manière, dans ses textes.

Ces images sont également des images religieuses. Les églises italiennes, en effet, regorgent, depuis le XVI^e siècle, de morceaux d'anatomie, de têtes, de pieds, de mains en cire. La consécration des *ex voto* atteignait des sommets¹³. Les églises voyaient se multiplier les représentations d'hommes illustres : masques de cire colorée recouverts de cheveux postiches, mannequins grandeur nature avec tous les attributs de la « condition », quelquefois juchés sur une monture. C'est dans ce contexte que l'abbé Gaetano Giulio Zumbo (1656-1701) inventera véritablement la céroplastie. C'est en Sicile qu'il fera son apprentissage, façonnant pour commencer les fameux *ex voto*. Ses premières compositions céroplastiques s'intitulent « Le Triomphe du temps », « La Corruption des corps » et « La Syphilis »... Morceaux de cire...La cire est en effet, visuellement, l'équivalent de la peau. C'est ce qui ressemble le plus à son aspect physique. Ce matériau est *anthropomorphique*. Il est *simulation* de la *chair*. Il n'est que simulation : la chair a disparu de ce corps inerte. La sensibilité s'est éteinte. Au sens le plus fort qui soit, la cire est *image* du corps. Peu de distance entre le visage cireux du cadavre et le visage en cire de sa représentation. Ce n'est qu'une substitution, un passage du réel à l'imaginaire. Ce qui ne va pas, comme Georges Didi-Huberman l'a fait observer¹⁴, sans *malaise*.

« Je fermerai maintenant les yeux, je boucherai mes oreilles, je détournerai tous mes sens, j'effacerai même de ma pensée toutes les images des choses corporelles, ou du moins, parce qu'à peine cela se peut-il faire, je les réputerai comme vaines et comme fausses ». C'est ainsi que Descartes, presque devenu pour lui-même morceau de cire, débute la troisième de ses méditations métaphysiques touchant la première philosophie, dans lesquelles l'existence de Dieu et la distinction réelle entre l'âme et le corps de l'homme sont démontrées. Qu'est-ce donc qu'un morceau de cire sinon un corps sans âme ?

2 Un corps écorché

Tout se passe comme si, chez Descartes, le corps ne pouvait être pensable qu'à la condition d'avoir perdu la vie. S'il ne l'avait perdu, en effet, ne pourrait-il *penser* à sa

¹³ Le Grand Duc de Toscane, en 1786, invita le clergé à transformer tous ces *ex voto* en cierges.

¹⁴ Georges Didi-Huberman « Chairs de cire, cercles vicieux » in *Encyclopaedia Anatomica Museo La Specola de Florence* Taschen 1999 p 87-99 (en français)

manière ? Descartes, dans son traité *Des Passions de l'âme*¹⁵, déclare qu'il entend reprendre, il s'y connaît, tout à zéro. Il va faire comme si la question était inédite. En second lieu, il considère qu'aucune vérité ne peut être proférée sur les passions de l'âme si n'est pas clarifiée la « différence qui est entre l'âme et le corps »¹⁶. Comment l'établir ? « Tout ce que nous expérimentons être en nous, et que nous pouvons aussi pouvoir être en des corps *tout à fait inanimés*, ne doit être attribué qu'à notre corps. »¹⁷ C'est la seule façon d'affirmer que le corps ne pense pas. C'est aussi une façon d'attribuer au corps, parallèlement, la chaleur et le mouvement. Mais Descartes s'efforce de maintenir la distinction initiale. Aussi lui faut-il effectuer une mise au point, à propos de « *tous les corps morts* (qui) sont privés de chaleur et, ensuite, de mouvement. »¹⁸. Que s'ensuit-il de là ? Descartes, pour passer la frontière de la peau, pour, changer, si l'on peut dire, de pays, va assimiler le corps vivant à la montre ou l'automate qui fonctionne, qui marche. Il pourra, alors, sans transition, démonter la machine et entrer de plain pied dans l'*anatomie*, qui fait l'objet des articles suivants.

La leçon d'anatomie intéresse tellement Descartes que certains ont fantasmé le philosophe sur la toile de Rembrandt (1606-1669). Il est vrai qu'à l'automne 1629, il a 33 ans, alors qu'il est installé à Amsterdam, il fait la connaissance du médecin Plempius avec lequel il pratique des dissections anatomiques l'hiver suivant (1630-1631) ou peut-être l'hiver d'après (1631-1632). C'est pendant cette période qu'il rédige son traité *De L'homme*. C'est exactement au même moment, en 1632, que Rembrandt, alors âgé de 26 ans, compose sa célèbre *Leçon d'anatomie*. Descartes avait, à Leyde, rencontré Constantin Huygens, le père du physicien. C'est Huygens, qui, au service de la Maison d'Orange, était amateur d'art, recommandera Rembrandt à Uylenburg, un marchand d'art qui, à son tour, le mettra en rapport avec le professeur Tulp. Le professeur Claesz Pietersz dit Tulp a, l'année de la *Leçon*, 39 ans. Il est chirurgien et anatomiste. Depuis quatre ans, il est *Praelector Anatomiae*, « lecteur d'anatomie » de la gilde des chirurgiens (barbiers). Il s'est fait connaître par ses travaux sur les monstres. Il a décrit l'anatomie de la valvule iléo-caecale. Il est également un notable influent. Huit fois il sera trésorier de la ville, quatre fois bourgmestre. Il est connu à la ville comme à la scène. Il lui faut donc une toile à sa mesure (170x217 cm), un peintre à sa hauteur.

¹⁵ René Descartes *Les Passions de l'âme* La Pléiade Gallimard 1953 p691sq

¹⁶ Ibid. Art.2 p 696

¹⁷ Ibid. Art.3 p 696

¹⁸ Ibid. Art.5 p 697

Le coup d'essai, pour le jeune peintre, sera un coup de maître. Désormais, ce sont les portraits de Rembrandt qui lui assureront le succès. Il égale Frans Hals, qui avait déjà peint trois grands tableaux de corporations, à Amsterdam. En 1619, Thomas de Keyser (1596/97-1667), qui était surtout portraitiste, a, également, réalisé *La Leçon d'anatomie du Docteur Egbertsz*. C'est Tulp qui décide de poser, en grande pompe¹⁹, dans son *décor* « naturel » : le monde et l'homme. Il montre ce en quoi il excelle : les relations mondaines et politiques, l'ouverture des corps humains. La gilde organisait, une fois l'an, une leçon d'anatomie publique, et payante, à l'intention de confrères et d'érudits. Il y avait des centaines d'intéressés. Tulp, qui était lecteur depuis 1628, donnait là sa seconde leçon. Le 16 janvier 1632 (Descartes n'a pas pu ne pas le savoir), l'occasion d'une dissection se présente. La gilde des chirurgiens d'Amsterdam, en effet, n'autorise qu'une dissection publique par an sur le corps d'un condamné à mort. Bien sûr, les mois d'hiver sont plus favorables à la conservation des corps. Adriaan Adriaansz, « Het Kint », vient d'être pendu pour vol. Il est immédiatement transporté dans *l'Amphitrium Anatomicum* de la gilde des chirurgiens. Certes, le professeur Tulp est entouré d'éminents personnages mais, à l'évidence, ce n'est pas à eux que la leçon s'adresse, c'est à un public invisible²⁰.

A une époque où les supplices étaient monnaie courante, il est frappant de réaliser que l'anatomie se découvrait non pas sur des corps glorieux mais, pour reprendre l'expression de Michel Foucault, le *moindre corps* des condamnés. Se conjuguent, dans les « leçons », l'apparat des cérémonies publiques et l'anonymat des corps exposés, ouverts, disséqués, décomposés. L'image du corps dont nous parlons est une *image publique*. Elle est même, à l'époque, un cliché. Si tous les cadavres ne sont pas ceux de condamnés, ils sont tous, également, des corps pour la science, l'art et la politique. Qui dirait en effet que Rembrandt a fait le portrait d'Het Kint ? Personne n'y songerait. Et pourtant, c'est lui que l'on voit, étendu, au centre du tableau. Les yeux fermés, la bouche ouverte, il lui reste encore, pour peu de temps, un peu d'humanité. Il la perdra vite, en y perdant sa peau. Tulp, en effet, a déjà découvert l'intérieur de son bras gauche. S'il y a quelque chose à regarder, c'est bien cela. Qui voit quelqu'un dans ce corps exposé ? La leçon n'est pas ordinaire. Dans une leçon d'anatomie, en effet, la tradition est de commencer par éviscérer le cadavre, pour prévenir leur

¹⁹ Il était d'usage que les « lecteurs » fassent faire leur portrait au milieu de membres de la gilde. Mais, autour du professeur Tulp, seuls deux personnages ont été identifiés comme chirurgiens. Jusqu'au XIXe siècle, ces portraits seront conservés par le gilde.

²⁰ Rembrandt réalisera également un tableau qui ressemble, à de multiples égards, à la première *Leçon* : c'est *Les Syndics des drapiers* (1662).

décomposition. Une leçon d'anatomie commence donc par l'abdomen, puis le thorax. Dans une seconde leçon d'anatomie, que réalisera Rembrandt sur la commande du successeur de Tulp, l'examen du cerveau est effectué sur un cadavre déjà éviscéré. C'est *La Leçon d'anatomie du professeur Deyman* (1656). Le sujet est de face, la tête penchée, un grand trou lui ouvre le torse. Il est recouvert d'un drap. Le spectateur le voit par les pieds. Et, quand il s'agit de la dissection d'un bras, ce bras est, d'habitude, sectionné et séparé du corps.

Toutefois, avec Tulp, Rembrandt innove. La tradition était de montrer le corps parallèlement au tableau. Là, il est légèrement en diagonale, et, à ses pieds, est ouvert un très gros livre d'anatomie. En même temps, c'est la chair qui est au centre du tableau (le corps du condamné a du reste les mêmes couleurs que les visages des personnages). En outre, ces personnages, visiblement, se montrent curieux de ce qu'ils vont ainsi découvrir. Ils ne paraissent ni impassibles, ni indifférents. C'est la grande différence entre le tableau de Rembrandt et celui de Keyser. Keyser place, au milieu du tableau, un squelette. Les six personnages qui l'entourent (ils sont huit chez Rembrandt) sont non seulement totalement statiques mais, en outre, passablement peu intéressés par ce squelette *abstrait*. Descartes au moins, s'il a fait du corps une substance étendue n'en a pas pour autant oublié complètement toute chair. Il est plus proche de Rembrandt que de Keyser. Il a aimé décrire, et il a aimé observer l'*intérieur* du corps humain. Ce qui l'intéresse, dans le corps, c'est l'univers compliqué, subtil et délicat qu'il contient. Lire les passages que Descartes consacre à l'anatomie du corps humain, c'est sentir qu'il le considère comme un spectacle merveilleux, d'autant plus merveilleux qu'il lui faut deviner, ou concevoir, les fonctions à partir des organes. Il lui faut *imaginer* le corps humain vivant à partir de l'observation d'un cadavre. Lui aussi procède à la manière des peintres. Dans la Cinquième partie du *Discours de la méthode*, par exemple, avant même d'aborder le détail de l'anatomie humaine, Descartes expose les difficultés qu'il rencontre dans l'*écriture* à partir des caractéristiques de la *peinture*. « Mais tout de même que les peintres, écrit-il²¹, ne pouvant bien représenter dans un tableau *plat*²² toutes les diverses faces d'un corps solide, en choisissent une des principales qu'ils mettent seule vers le jour, et ombrageant les autres, ne les font paraître qu'en tant qu'on les peut voir en la regardant »...Descartes contraint, par le plat du papier, à écrire en clair

²¹ René Descartes *Discours de la méthode* Vrin 1970 p 103 Il évoque *Le Monde* ou *Traité de la lumière* qu'il a commencé en octobre 1629 mais qu'il a interrompu en apprenant la condamnation de Galilée.

²² Ce « plat » renvoie bien sûr au volume qui définit le corps, dans sa visualité.

obscur, ou en perspective... Il invoque, en second lieu²³, les difficultés spécifiques de certains sujets. Passant, en effet, des corps inanimés et des plantes aux corps animés des animaux et à l'homme, il signale qu'il n'en a pas suffisamment de connaissance pour en parler avec le même *style* que le reste. Le style, c'est-à-dire la démonstration des effets par les causes. Il n'en demeure pas moins que « les animaux sans raison nous ressemblent », non pas physiquement, encore moins intellectuellement, mais anatomiquement parlant.

Ce qui intéresse Descartes au plus haut point, c'est le sang. C'est le sang qui circule²⁴. C'est le sang que le corps écorché met au premier plan. Mais c'est aussi le mouvement du cœur et des artères dont Descartes cherche l'explication. Que conseille alors le philosophe à ceux qui ont du mal à le comprendre ? A se rendre non pas dans une leçon d'anatomie mais dans une boucherie. « Et afin qu'on ait moins de difficulté à entendre ce que j'en dirai, je voudrais que ceux qui ne sont point versés en l'anatomie, recommande-t-il²⁵, prissent la peine, avant de lire ceci, de faire couper devant eux le cœur de quelque grand animal qui ait des poumons, car il est en tout assez semblable à celui de l'homme, et qu'ils se fissent montrer les deux chambres ou concavités qui y sont. » etc. La leçon d'anatomie du professeur Descartes se termine en tableau de bœuf écorché. Rembrandt et Descartes, le peintre et le philosophe suivent le même chemin. En 1638, en effet, Rembrandt peint un splendide *Bœuf écorché* : il détaille la chair, le muscle, la graisse, le sang. Ses contemporains ne furent pas enthousiasmés par cette drôle de *nature morte*. Voilà qui changeait des fruits, des fleurs, et autres beautés de la nature. Ce bœuf sanguinolent heurtait les normes de beauté²⁶. Est-ce du reste une nature morte, ou un portrait ? En 1655, Rembrandt peint un second *Bœuf écorché*. Comme il y a deux leçons, il y a deux boeufs écorchés qui sont à peu près des mêmes années : Première leçon (1632) et premier bœuf (1638) ; deuxième leçon (1656) et deuxième bœuf (1655). Le boeuf, ayant perdu la vie, n'est plus un animal, c'est un monceau de viande suspendu. On a pu voir, dans le geste de l'artiste, une *identification*. On a pu y voir un autoportrait de l'artiste en écorché. Une femme, au seuil de la pièce, veille.

²³ Ibid. p 108

²⁴ La grande découverte du XVII^e siècle, en effet, fut celle de la circulation du sang par William Harvey (1578-1658). Beaucoup, il faut le rappeler, et non des moindres, s'opposèrent à la théorie de Harvey. Heureusement, Harvey eut, de son vivant, la satisfaction de voir ses hypothèses confirmées par les observations, grâce au microscope, de Leeuwenhoeck, qui mis en évidence les capillaires mettant en communication vaisseaux artériels et veineux. La vasculatation, cependant, n'est pas, à l'époque, vraiment comprise.

²⁵ Ibid. p 109

²⁶ Ce n'est pas la première fois, cependant, que la viande faisait son entrée dans la peinture. On en trouvait déjà quelques specimens. On en trouve un exemple avec le *Porc abattu* (1563) de Joachim Beuckelaer. Les étals de boucherie sont, également, représentés dans la peinture flamande. Voir par exemple l'*Echoppe de boucher* (1551) de Pieter Aertsen.

Rien de tel chez Descartes. Dans son texte, le sang n'a pas coulé. L'écorché n'est pas une réalité, ni un symbole. C'est une image de plus dans la pensée du philosophe. Descartes ne pense pas en artiste, s'il en partage les images, mais en chirurgien. Le corps, chez Descartes, est extériorisé. Ce n'est pas un corps vide de sens, c'est un corps *plein* d'organes. C'est, en d'autres mots, un corps rendu *visible*. « Postulat : c'est le non-dicible qui est peint. La peinture occupe stratégiquement les trous du langage. Même lorsqu'il part d'un texte (Poussin, Rembrandt, etc...), le peintre peint *en outre* tout ce qui n'est pas dit et on peut supposer que c'est dans ce surcroît que se déploie ce qu'on peut nommer provisoirement la picturalité d'une peinture. » Lorsque Jean-Marie Pontévia écrit ces lignes²⁷, il réfléchit sur « le lisible et le visible ». Pontévia considère qu'il y a, dans la peinture occidentale, deux types de peinture : celle qui procède de l'ombre et celle, plus récente, qui procède du vide²⁸. On pourrait en dire autant de la philosophie. La philosophie de Descartes procède, au sens de Pontévia, du plein : si elle laisse place à des *absences* remarquables, elle ne contient aucun *blanc*. Elle est, comme la peinture à laquelle elle ressemble, *noire* : « noire de monde, noire d'objets, noire de formes. Sa profusion est celle d'un monde qui ne tolère pas le vide. Dans un tel contexte, poursuit Pontévia²⁹, *l'ombre est toujours la négation du vide*. Là où l'occidental ne voit rien, il reconstitue une pénombre, pénétré qu'il est de la conviction que l'être est essentiellement visible et que ce qui n'est pas visible est seulement oblitéré provisoirement. » Rendre visible absolument est un impératif occidental, que celui-ci s'accomplisse dans le scriptural ou le pictural. Descartes a, en ce sens, horreur du vide. C'est pourquoi il aborde le corps au scalpel, le découpe, le dissèque, montrant qu'il ne saurait être imaginé comme une enveloppe vide. Le corps cartésien, s'il est une machine, est d'abord un corps *coupé* : plein mais coupé, coupé mais plein. C'est l'imagination qui va être la *couture* de l'âme et du corps. Mais en révélant, le philosophe recèle, dans le même temps. Il révèle le *visible* en recelant le *dicible* du corps. Parce qu'on perd la vie. Cet écart est précisément celui-là même qui disjoint le contenu manifeste et les pensées latentes du rêve chez Freud³⁰. Analysant les phénomènes de condensation, Freud les caractérise par ce qu'il appelle des points d'intersection, ou points-carrefour, ou points-croisements, que Jacques Lacan, à son tour, nommera point de capiton.

²⁷ Jean-Marie Pontévia *Ecrits sur l'Art et Pensées détachées I La Peinture, masque et miroir* William Blake & Co. Editeur 1993 p 143.

²⁸ A l'inverse peinture chinoise et peinture japonaise procèdent, historiquement et traditionnellement, du vide.

²⁹ Ibid. p 145

³⁰ Il faut rappeler ici le caractère récurrent, chez Descartes, de la mention du rêve. Descartes rêve souvent, mais toujours, ou presque, à propos de son propre corps physique.

Lorsque Jean-Marie Pontévia se penche sur « les totalités organiques », il se réfère à Rembrandt³¹ pour dire la différence de la structure manifeste et des pensées latentes en peintures. « Chez Rembrandt, par exemple, aussi bien dans un tableau de jeunesse comme *La Leçon d'anatomie du professeur Tulp* (1632) que dans une œuvre de la maturité comme *La Ronde de nuit* (1642) ou dans une œuvre assez tardive comme *Les Syndics des drapiers* (1662), le centre du tableau est indiqué par un geste de la main : celle du professeur Tulp, armée de ciseaux, montre sur le cadavre qu'on dissèque, l'anatomie musculaire du bras gauche. » En même temps, comme le montre *Un Bœuf écorché*, il y a une mise en abyme de l'image (une image dans l'image) qu'introduit la figure de l'encadrement de la porte. « Le spectateur, écrit Otto Benesch³², doit donc être prêt à accepter ces deux réalités : celle du tableau et celle qui se trouve dans le tableau. C'est pour *lui* que le rideau est tiré. On peut aussi penser à une scène de théâtre, mais d'un théâtre qui n'aurait qu'un seul spectateur. »

Conclusion

Chez Descartes, aussi bien dans une œuvre de jeunesse que dans une œuvre de la maturité, ou dans une œuvre assez tardive, le centre du discours est indiqué d'un geste de la main : celle du professeur Descartes, armé de ciseaux, montre sur le cadavre qu'on dissèque ce qu'il voudrait en faire voir. C'est « l'évitement du vide », selon la formule de Georges Didi-Huberman, qui oriente, ou plutôt, en réalité, *désoriente* le philosophe dans son appréhension du corps. « Fermons les yeux pour voir (*shut your eyes and see*) » conseille Stephen Dedalus. Autrement dit, « voir ne se pense et ne s'éprouve que dans une expérience du *toucher* ». C'est donc la perte qui fait voir sans toucher. Pour « suturer l'angoisse devant la tombe », il est une façon de faire plus hystérique qu'obsessionnelle, puisque le refoulement s'effectue non par moyens logiques mais par amnésie, qui consiste à affirmer l'identité manifeste de l'objet en prétendant que le reste ne nous regarderait pas. Il s'agit, en effet, à suivre ainsi les analyses développées dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*³³, de « récuser la temporalité de l'objet, le travail du temps ou de la métamorphose dans l'objet, le travail de la mémoire – ou de la hantise – dans le regard. (...) Et cette indifférence elle-même se donne le statut d'un mode de satisfaction devant ce qui est évident, évidemment visible.

³¹ Jean-Marie Pontévia *Ecrits sur l'Art et Pensées détachées II Tout a peut-être commencé par la beauté* William Blake & Co. Editeur 1995 p 196

³² Il est vrai, à propos de *La Sainte Famille au rideau* (1646) de Rembrandt in *Rembrandt* Skira 1957 p 77

³³ Chap.2

Luste Boulbina, Seloua

Descartes entre cire anatomique et leçon d'anatomie: perdre la vie

(...) « Ce que je vois, c'est ce que je vois, et le reste, je m'en balance ». » Faut-il s'étonner de ce que Descartes préfère l'instant de l'intuition à la mémoire, et, que, enfin, il ne puisse élaborer aucune morale, si ce n'est par provision ? Car le corps, au fond, il s'en balance. C'est pourquoi il le met sens dessous dessus : en s'en tenant à la peau d'une part, en lui faisant la peau d'autre part, en l'écorchant.