
Mot des rédacteurs

Tabulae Médicale : Arts Visuels et Représentation Médicale

ALLISTER NEHER, DAWSON COLLEGE, ET MIREILLE PERRON, ALBERTA COLLEGE OF ART + DESIGN

En tant que responsables de ce numéro thématique de *RACAR*, nous invitons les lecteurs à découvrir huit exposés et sept projets d'artistes qui explorent sur un mode créatif les rapports entre l'art et la médecine. Les deux dernières décennies ont connu un intérêt accru pour l'interaction entre l'histoire de l'art et l'histoire des sciences, comme le démontre la recrudescence des publications sur le sujet. Même si les études qui se consacrent à l'histoire des arts visuels et à la représentation médicale ne sont pas aussi abondantes, la situation est en train de changer. Un des signes les plus tangibles de ce changement est l'appui que certains organismes comme le Wellcome Trust à Londres et la Osler Library of the History of Medicine à Montréal, pour n'en mentionner que deux, accordent aujourd'hui à la recherche dans le domaine de l'art ; leur support a largement contribué à rendre possible le travail de plusieurs de nos collaborateurs.

L'origine de ce numéro spécial de *RACAR* remonte à une session très réussie sur l'histoire des arts visuels et de la représentation médicale, qui s'est tenue lors du congrès annuel de l'Association d'art des universités du Canada, en 2005, à l'University of Victoria. L'annonce de la session avait rapidement attiré un grand nombre de propositions de communications, et ceci autant de la part d'universitaires que d'artistes dont le travail portait sur la pratique médicale. La session s'est déroulée pendant toute une journée dans un petit auditorium rempli à capacité. Il est vite devenu clair, au fil des discussions qui se sont tenues durant et après la session, qu'il était temps de consacrer un numéro de *RACAR* au sujet. Nous avons pris contact avec les rédacteurs de la revue et, dès qu'ils eurent accepté notre proposition, nous avons lancé un appel général de propositions afin de pouvoir élargir la portée de la publication.

Les exposés qui paraissent dans ce numéro spécial s'intéressent à des artistes et à des scientifiques d'époques diverses, en provenance du Canada, de l'Europe et des États-Unis. Bien qu'ils présentent une variété d'études concernées par les recoupements entre l'histoire de l'art et l'histoire des sciences, les exposés se partagent thématiquement en deux grandes catégories, certains appartenant à l'un et à l'autre groupes. La première catégorie rassemble les exposés plus historiques qui portent sur les rapports entre l'art et l'anatomie au dix-neuvième siècle ; dans la seconde catégorie, on trouve les articles sur les artistes contemporains qui se servent de l'art pour explorer les questions relatives à l'identité, à la maladie et à son traitement.

Depuis les deux dernières décennies, le rôle de la représentation artistique dans la formation et la dissémination des concepts médicaux et des structures qui leur confèrent un sens revient comme un thème constant de la réflexion sur l'univers médical. Ce thème sous-tend tous les exposés de la première partie du numéro.

Mary Hunter, dans son article « "Effroyable réalisme" : Wax, Femininity, and the Madness of Realist Fantasies », mène une enquête sur l'utilisation des modèles en cire dans les écoles médicales françaises à la fin du dix-neuvième siècle. Selon Hunter, le réalisme frappant des modèles en cire de couleur, servait de rhétorique visuelle pour formuler et valider les revendications d'objectivité et de vérité des chercheurs en médecine de l'époque. Les liens que l'on peut établir entre le réalisme des représentations et de tels discours scientifiques sont de plus en plus scrutés de près en histoire de l'art ; la contribution de Hunter étendra le champ de ce type d'étude en l'appliquant à l'utilisation des modèles médicaux en cire, exécutés en France à cette époque. Bien que l'importante analyse de Hunter s'applique à ces modèles en général, elle s'intéresse surtout à la représentation du corps de la femme et, plus particulièrement, aux parties génitales et à la façon dont ces représentations étaient dictées par les conceptions préexistantes de la féminité dans la France du dix-neuvième siècle. Puisque les modèles en cire représentaient souvent des parties du corps atteintes de maladies dont la vue effrayait le grand public, et puisqu'on les associait avec les mises en scène fantaisistes et théâtrales des musées de cire, les représentations médicales créaient des corps oscillant entre la réalité et l'idéal, la maladie et la santé, le tangible et l'inconscient, entre la beauté et l'horreur.

L'exposé de Cindy Stelmackowich, « Bodies of Knowledge : the Nineteenth-Century Anatomical Atlas in the Spaces of Art and Sciences », ajoute une nouvelle facette à notre compréhension des liens entre les arts visuels et la doctrine médicale tels qu'on les retrouve dans les atlas anatomiques de cette époque. Stelmackowich explore non seulement la façon dont les techniques et les codes d'illustration de ces ouvrages ont contribué à approfondir la connaissance du corps et à améliorer l'enseignement de la médecine, elle démontre également qu'ils ont aidé à légitimer la réputation et l'autorité de la médecine comme telle. Le réalisme extraordinaire, la technique exceptionnelle et la beauté de ces atlas leur conféraient en effet une apparence de totale objectivité : des énoncés parfaitement transparents aux vérités scientifiques que révélait une nouvelle médecine clinique, ancrée dans la recherche empirique. Stelmackowich ne s'arrête pas à ce constat ; elle montre que ces illustrations ont joué un rôle important dans l'élaboration d'un régime de la représentation axé sur les nouvelles préoccupations administratives de contrôle en santé publique. Les exposés de Stelmackowich et de Hunter se recoupent et se complètent pour ce qui concerne les rapports du réalisme avec le discours de vérité et d'objectivité des sciences médicales.

Allister Neher s'intéresse lui aussi au réalisme. « Sir Charles Bell and the Anatomy of Expression » explore les rapports du réalisme avec la représentation de la forme humaine d'un point de vue plus philosophique et selon une perspective d'outre-Manche. Sir Charles Bell (1774–1842) était un brillant anatomiste et neurologue britannique qui avait reçu une formation en art et qui manifestait un vif intérêt pour les enjeux esthétiques de son époque. Il fit profiter le monde artistique de sa recherche médicale innovatrice dans *The Anatomy and Philosophy of Expression as Connected with the Fine Arts*, publié en 1806. Cet ouvrage, pourtant très bien reçu à l'époque, a pour ainsi dire été ignoré par l'histoire de l'art contemporaine, ce qui est malheureux eu égard au succès qu'il a connu et à sa valeur exemplaire pour le rapprochement entre l'art et la science. *The Anatomy and Philosophy of Expression* visait à mettre les recherches de son auteur en matière d'anatomie et de neurologie au service des artistes qui essayaient de représenter de manière naturaliste l'expressivité du corps. Selon Bell, le corps possédait un véritable langage expressif permettant de saisir la corrélation entre les manifestations physiques des émotions et les états psychologiques qui leur étaient associés. Bell croyait que les émotions étaient souvent représentées de façon ambiguë ou indéfinie parce que l'artiste avait une connaissance limitée de ce langage. Dans son article, Neher vise, en premier lieu, à clarifier les théories de Bell et à faciliter son retour dans le champ de la théorie de l'art britannique du dix-neuvième siècle ; en deuxième lieu, il veut démontrer que l'idée sous-tendant le projet de Bell—celui de codifier les représentations des états psychologiques—n'est pas philosophiquement soutenable.

L'exposé d'Andrea Fitzpatrick, « Reconsidering the Dead in Andres Serrano's *The Morgue: Identity, Agency, Subjectivity* », inaugure le deuxième thème. Il attire notre attention sur la série de photographies de l'artiste américain Andres Serrano intitulée *The Morgue* (1992). Cette série regroupe d'immenses épreuves chromogéniques de corps anonymes dans une morgue quelconque. Lors de sa première exposition, la série a soulevé une grande controverse relative à la problématique du consentement et à l'exploitation des morts. L'exposé de Fitzpatrick s'inspire de ces controverses mais les questions que l'auteure soulève sont plus spécifiques. Lorsque le sujet d'une représentation photographique est décédé, dans quelle mesure le travail du photographe construit-il (ou déforme-t-il) l'identité du mort ? Le contexte dans lequel les sujets morts sont photographiés leur confère-t-il une plus forte identité institutionnelle que personnelle ? Existe-t-il des précédents historiques pour les représentations contemporaines des morts dans une morgue ? Les représentations traditionnelles de ce sujet, combinées aux effets compositionnels et aux connotations photographiques (en particulier le choix des titres qui « nomment » ces sujets morts), permettent-ils de situer l'œuvre et d'y inscrire des significations

spécifiques ? Fitzpatrick s'inspire des écrits de Judith Butler pour soutenir que les morts devraient avoir droit à une forme de subjectivité et qu'ils restent « intensément vulnérables à la violence » qu'implique toute représentation, surtout lorsque ce sont les autres qui imposent les paramètres identitaires dans lesquels un sujet est représenté. L'analyse de Fitzpatrick sera d'un intérêt particulier pour ceux que préoccupe l'éthique de la représentation des êtres humains, vivants ou morts.

Afin de pouvoir examiner les images en détail, Fitzpatrick limite son étude à trois œuvres de la série : *The Morgue (Knifed to Death, I)*, *The Morgue (Knifed to Death, II)*, and *The Morgue (Jane Doe, Killed by Police)*. Elle soutient que, dans toutes ses œuvres, Serrano confère à la représentation des corps un caractère dégradant qui ne tient compte ni de leur identité biographique, ni de leur réalité physique. Par son approche invasive, Serrano s'associe avec les premières illustrations anatomiques où les cadavres voués à la dissection appartenaient surtout à des criminels, et où les artistes s'inquiétaient peu de l'identité et de l'individualité de leurs sujets. En fin de compte, les postulats représentationnels et les allusions à l'histoire qui structurent les images de Serrano et qui rappellent les pratiques de la phrénologie, de la physiognomonie et de la pathologie, condamnent quasi automatiquement ses sujets. Dans les théâtres anatomiques de la Renaissance comme dans ceux du Baroque, le statut criminel des sujets suffisait à justifier le traitement public qui leur était réservé. Fitzpatrick soulève la question : le traitement que Serrano réserve à ses sujets est-il justifiable ?

L'exposé de Tamar Tembeck, « Exposed Wounds : The Photographic Autopathographies of Hannah Wilke and Jo Spence », examine les pratiques d'autoreprésentation de la maladie dans des œuvres choisies de Wilke et Spence, exécutées entre les années soixante-dix et les années quatre-vingt-dix. Tembeck remarque que, historiquement, les images autopathographiques étaient associées à des objets dotés de pouvoir de régénération, tels que des amulettes et des ex-voto. Toutefois, elles faisaient également partie de l'histoire de la représentation de la maladie en Occident : une histoire de connivence avec la stigmatisation de la maladie. Les images autopathographiques peuvent alors constituer une puissante combinaison d'espoir, de peur et d'émerveillement. Atteintes de cancer en phase terminale, Wilke et Spence voulaient se servir de ce pouvoir pour subsumer leur expérience subjective tout en amenuisant les stigmates associés à la maladie et à sa représentation. Ces deux femmes ont inventé une approche de l'autoreprésentation qui impose aux spectateurs la tâche complexe de comprendre et d'interpréter leurs images. Les artistes font appel à des dispositifs de rhétorique visuelle qui guident la réaction affective des spectateurs, ce qui est pratique courante dans les représentations autopathographiques. Les images autopathographiques acquièrent ainsi une dimension performative. Wilke et Spence les utilisent afin

d'élaborer des images d'elles-mêmes qui déjouent les attentes conventionnelles de la représentation du corps féminin et les représentations traditionnelles de la maladie. Ce faisant, elles procurent aux autres de nouvelles manières de redéfinir leur propre maladie et les conséquences que celle-ci peut avoir sur leur identité ; elles leur permettent de reprendre un certain contrôle de leur expérience et leur situation.

Il existe une autre facette au caractère performatif de telles images. Tembeck présente une analyse convaincante de la dimension éthique du processus autopathographique et de sa « capacité de susciter des collaborations de nature symbolique ou rituelle permettant d'échanger sur les paradoxes de l'existence humaine, le plus saisissant demeurant celui de la mortalité ». Vues sous cet angle, ses images sont en opposition avec celles des sujets de Serrano et elles nous ouvrent une perspective emphatique dans le débat sur l'éthique de la représentation.

Dans son article, « Theodore Wan and the Subject of Medical Illustration », Christine Conley dissèque un réseau de problématiques reliant les différentes oeuvres de Wan utilisant ou faisant référence au langage visuel de l'illustration médicale. Theodore Wan est né à Hong Kong et, en 1967, à l'âge de treize ans, il a émigré à Vancouver à avec sa famille. Il a fait ses études à l'University of British Columbia mais il n'a commencé à s'intéresser sérieusement à l'imagerie médicale qu'après son déménagement à Halifax pour faire sa maîtrise au Nova Scotia College of Art and Design. Wan a trouvé un travail de photographe médical à Halifax et a négocié une entente avec l'école de médecine de Dalhousie University qui lui a permis l'accès à la salle d'opération et à l'école de médecine, tout en lui garantissant la coopération du personnel infirmier. Grâce à cette entente, Wan a produit des photographies qu'il a exposées : des images de grand format, en noir et blanc, qui imitent la précision technique et les codes visuels des illustrations médicales. Lorsque Wan se pose lui-même comme patient, les photographies mettent en scène les procédures diagnostiques ou préparatoires utilisées en chirurgie. Sous l'apparence de photographies cliniques, elles servent en quelque sorte d'autoportraits. Conley soutient que la recherche introspective de Wan a pris cette forme en réaction à l'emprise du conceptualisme sur le monde artistique dans les années soixante-dix. L'art conceptuel qui privilégiait les enquêtes intellectuelles sur l'art et ses langages laissait peu d'espace à ceux qui désiraient inclure leur histoire personnelle ou l'univers social et politique dans leurs créations artistiques. Des artistes féministes ont été les premières à s'en prendre au conceptualisme et, selon Conley, les stratégies qu'elles déployaient intriguaient grandement Wan. L'art conceptuel se détournait de la contemplation esthétique et favorisait, dans la production et dans la consommation de l'art, une modalité d'approche dirigée vers l'enquête et vers l'acquisition de savoirs. Wan a créé une œuvre qui donne l'apparence de pren-

dre part au projet conceptuel mais qui, en réalité, le sape. La composition de ses photographies oblige de manière insidieuse à prendre en compte la subjectivité de l'artiste. En bout de piste, Conley affirme que les autoportraits de Wan vus par la science médicale ne représentent pas tant une découverte de soi que, pour reprendre la notion de Julia Kristeva, l'articulation d'un « devenir du sujet ». Wan soulève une série de questions importantes sur les pratiques visuelles incarnées dans l'illustration médicale, la théorie de l'art récente et la compréhension contemporaine de la notion de sujet.

Hélène Samson, dans son exposé « Figuration et esthétique de l'identité génétique : Autour de l'Autoportrait génétique de Gary Schneider », soulève les questions d'identité et d'autoreprésentation d'une manière qui les approfondit et qui rend problématique le concept identitaire lui-même. En tant que fondement de l'art du portrait, ce concept a été repensé récemment dans l'art, surtout dans l'œuvre de Gary Schneider portant sur l'identité génétique. Samson explore la façon dont l'autoportrait génétique de Schneider pousse les présupposés conceptuels du portrait d'identité—l'objectivité photographique et les traits physiques garants de l'identité—à l'extrême. D'une part, l'idée même de portrait est mise à l'épreuve puisque l'œuvre ne produit aucune ressemblance visible de l'individu ; d'autre part, le sujet fait face à une nouvelle identité scientifique étrangère à l'expérience vécue. La science contemporaine a permis d'approfondir la connaissance de soi tout en la rendant plus difficile à saisir. Selon Samson, c'est le caractère polysémique de cette approche de l'autoportrait qui empêche ce dernier de devenir complètement aliénant et qui lui permet de rejoindre, symboliquement, le cosmos familier et l'histoire de la culture visuelle.

Samson sait pertinemment que la lecture du corps dans le but de révéler le moi est depuis très longtemps en usage dans le domaine de la science autant que dans celui de l'art ; elle est particulièrement repérable dans la physiognomonie et dans sa volonté d'inférer le caractère et la destinée des sujets à partir des signes inscrits sur ou dans leurs corps. L'étude que fait Samson de l'œuvre de Gary Schneider, et de celles d'artistes qui se penchent également sur les questions d'ordre génétique et identitaire, ajoute une nouvelle dimension à notre connaissance de la relation longue et avérée entre l'art et la science. L'autoportrait génétique a été rendu possible grâce à la collaboration d'une équipe de scientifiques ; il est composé de cinquante-cinq photographies monochromatiques de tailles différentes obtenues par l'entremise de techniques médicales variées : « Toutes ces images sont d'une qualité photographique exceptionnelle... Les agrandissements de substances microscopiques sont d'une précision des détails inouïe. » Il en ressort un véritable rapprochement entre la science et le sublime artistique. Ce lien a convaincu certains des scientifiques de collaborer avec Schneider :

ils espèrent que la beauté exceptionnelle des images augmentera la popularité de la science auprès du grand public.

Le dernier exposé de ce groupe est celui de Florence Vinit, « Histoires d'enveloppe. Considérations médicales et artistiques sur la peau ». Cet exposé explore l'idée de la peau comme « enveloppe » et comme représentation du concept de la limite dans le monde occidental. C'est aussi une méditation sur la peau en tant que condition de notre existence subjective et en tant que marque de notre finitude humaine. En faisant référence aux œuvres d'artistes contemporains—Pat Moore, Helmut Newton, Sterlac, Simon Costin, Orlan, Gina Pane—, Vinit analyse quelques unes des stratégies adoptées par les humains pour négocier leur rapport imaginaire avec la peau comme limite du corps, et les possibilités que leur offrent les progrès en biotechnologie de ne pas simplement accepter comme réalité inaltérable la peau dans laquelle ils sont nés. L'article de Vinit initie la réflexion dans ce domaine en s'inspirant d'écrivains tels que Claudia Brethien, Norbert Elias, David Le Breton, Didier Anzieu, Muriel Darmon, et Christine Détrez. Vinit éclaire sous un jour nouveau le discours de ces auteurs sur la relation entre la peau et le monde occidental ; elle ouvre une perspective qu'ils n'avaient pas nécessairement entrevue, et qui rejoint les exposés sur l'histoire de l'illustration anatomique dans la première partie de ce numéro de *RACAR*.

Le deuxième volet de ce numéro spécial de *RACAR* comprend sept projets exécutés par des artistes canadiens contemporains qui s'intéressent à la représentation médicale : Jeffrey Burns, Nathalie Grimard, Nicole Jolicoeur, Eveline Kolijn, Ingrid Mary Percy, Mireille Perron et Cindy Stelmackowich. Cette partie vise à encourager le développement d'un dialogue entre plus ouvert entre l'art et la médecine. Le rôle de la représentation artistique dans la formulation et dans la dissémination de la représentation médicale demeure la base de tous les projets d'artistes et de tous les exposés de ce numéro. Les projets répondent aux thèmes explorés dans les exposés. Les artistes ont soumis un dossier composé de trois à six images accompagnées d'un court texte.

Jeffrey Burns et Nathalie Grimard explorent la problématique de l'identité et de la maladie. Eveline Kolijn et Ingrid Mary Percy exploitent de façon ludique le potentiel de l'imagerie médicale numérique, tandis que Nicole Jolicoeur, Mireille Perron et Cindy Stelmackowich s'intéressent aux événements qui ont servi à définir l'histoire de la médecine.

Le philosophe français Gilles Deleuze (1925–95) soutient, dans ses écrits sur Francis Bacon, que les artistes pensent plutôt en termes de percepts et d'affects qu'en termes de concepts (ces derniers étant particulièrement prisés par les philosophes). Selon Deleuze, les concepts (sous forme de textes) et les percepts et les affects (sous forme d'œuvres artistiques) se rejoignent dans une

relation réciproque d'échange et de résonance qui permettent aux deux mondes de se recouper et de générer ainsi de nouvelles connaissances. Ce recouplement est évident dans les contributions de Cindy Stelmackowich. Cette dernière, à la fois artiste et universitaire, a soumis un exposé et un projet. Les propositions de Nicole Jolicoeur et de Jeffrey Burns ont été élaborées spécialement pour ce numéro thématique. Les autres projets d'artistes se rattachent à une production en cours et n'ont pas été conçus seulement pour *RACAR*.

Les trois dessins de Jeffrey Burns utilisent des sources d'imagerie diverses qui rappellent l'intérieur du corps humain vu par l'œil du microscope. Les dessins sont exécutés à la gouache et à l'encre sur papier. L'œuvre de Burns est une investigation poétique de la complexité et de la vulnérabilité du paysage intérieur humain qui emprunte certaines caractéristiques de la physiologie et de la pathologie.

Autopsie d'une identité à la dérive de Nathalie Grimard explore l'autoreprésentation à la croisée de la médecine et de la photographie. L'artiste imite le processus scientifique par son organisation méticuleuse, son système de classification et la documentation qu'il génère de sorte à exprimer l'aliénation du moi que l'on retrouve dans des images et dans des descriptions empruntées aux domaines social et médical.

Les photographies composites de Nicole Jolicoeur, créées pour ce numéro de *RACAR*, s'intitulent *Plaie-image : taies*. Jolicoeur est réputée pour son travail multidisciplinaire qui utilise pleinement sa recherche dans les archives médicales à la Salpêtrière. Jean-Martin Charcot (1829–93), souvent cité comme le père de la neurologie moderne, a rendu cet hôpital français célèbre. Sa réputation de professeur vient du fait qu'il exhibait des patientes hystériques pendant ses leçons. La manipulation et le traitement des archives par Jolicoeur soulignent l'impossibilité d'interpréter le corps comme un signe. Les images de Jolicoeur, représentant le visage évanescant d'une femme, parsemé de trous noirs, se veut une métaphore de l'échec de la médecine à comprendre cette femme.

Eveline Kolijn présente un extrait d'une collection d'images inspirées par une collaboration ambitieuse avec le poète Christian Bök. Kolijn a donné sa forme visuelle au projet de Bök de transposer un poème en une séquence d'ADN, cette dernière devant être implantée dans le génome d'une bactérie. À la suite d'une recherche fouillée, Kolijn a créé une représentation scientifique vraisemblable du « premier poème vivant ».

Les dessins d'Ingrid Mary Percy de la série *Spiro Viro* sont ludiques et, à première vue, trompeurs. Ils empruntent la structure scientifique des organismes cellulaires et microscopiques mais ils ont été exécutés à l'aide d'un jeu d'enfant, le Spirographe. Ces images rappellent, entre autres, la fascination initiale de l'enfant pour le monde invisible que transmet l'imagerie scientifique.

La série de Mireille Perron, *Savoir-vivre et autres galanteries*, se penche sur les collections anatomiques célèbres. Sa propre « collection » s'intéresse surtout aux styles artistiques du passé qui ont inspiré les modèles anatomiques. Son œuvre révèle la nature politique de l'histoire longue et complexe du traitement du corps de la femme dans l'art et dans la dissection anatomique.

L'œuvre de Cindy Stelmackowich nous force à reconsidérer l'autorité de la connaissance médicale. Ses assemblages tridimensionnels combinent de l'équipement de laboratoire avec des livres de médecine et des diagrammes médicaux. Plusieurs opérations de détournement permettent aux failles du langage médical de devenir le sujet du regard inquisiteur de l'artiste. Comme les autres projets d'artiste, l'œuvre de Stelmackowich offre une autre manière d'interpréter le discours de l'imagerie médicale en se servant de stratégies poétiques qui n'offrent pas de réponses et demeurent ainsi plus inclusives.

Les éditeurs voudraient remercier le Marion Fund for Innovation in Research and Teaching au Alberta College of Art + Design pour la bourse généreuse qui a permis la publication de ce numéro spécial de *RACAR*.