



## **Cahiers en ligne du GEMCA**

Tome 2 - 2011

[http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/GEMCA\\_cahiers\\_2\\_2011.pdf](http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/GEMCA_cahiers_2_2011.pdf)



# Les ambiguïtés de l'imaginaire anatomique (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)\*

Antoinette GIMARET (Université de Limoges)

La « révolution vésalienne » des années 1540 conduit à la revalorisation de l'anatomie comme pratique et remet le corps au centre du dispositif de connaissance, dans un va-et-vient entre chair et texte, lecture et maniement du scalpel. Cette valorisation de la pratique favorise la mise au jour d'une nouvelle visibilité du corps par le soutien de l'image gravée qui se veut au service d'une représentation plus « exacte », plus explicite que le texte seul. Mais sa scientificité se trouve le plus souvent brouillée par la superposition de plusieurs imaginaires, par la mémoire d'autres images ; pathos, horreur ou esthétisme y court-circuitent la lisibilité d'un geste anatomique pourtant légitimé dans sa valeur épistémologique. Sans doute parce que le geste d'ouvrir le corps, loin d'être anodin, nécessite l'instauration de détours qui en neutralisent la cruauté ou, à défaut, la justifie. Processus de « domestication » qui ne fait qu'accroître le pouvoir de fascination des gravures et donc l'opacité du corps. On verra comment, la littérature de dévotion annule ce risque en méditant sur le corps christique, corps ouvert que la déformation rend précisément visible, et par là même « vraie image ».

Je propose de procéder à ce parcours dans l'imaginaire anatomique en trois temps :

- **La gravure anatomique ou le rêve de l'image exacte.** J'évoquerai ce qu'implique le renouveau anatomique renaissant, en particulier la mise au jour d'une nouvelle

---

\* Ce texte est la publication d'une communication présentée oralement dans le cadre d'une conférence du GEMCA (Centre d'analyse culturelle de la première modernité) à l'Université libre de Bruxelles, le 7 mars 2011, ce qui explique sa présentation, la rareté des notes de bas de pages et certaines formules ou transitions abruptes qui conviennent davantage à l'oral qu'à l'écrit.

visibilité du corps et la croyance en l'efficacité de l'image gravée pour en rendre compte.

- **Neutraliser les risques de l'ouverture.** Je verrai comment, loin d'être aussi neutre, l'illustration anatomique est le lieu d'une mise en scène du corps, révélant la difficulté des anatomistes à régler la question du cadavre et leur tentative de légitimer la violence que suggère le geste de dissection.
- **La « vraie image » du Christ ou l'anatomie inversée.** Enfin, j'essaierai de montrer comment la littérature de dévotion exploite l'imaginaire anatomique pour souligner la vérité du Christ crucifié comme seule vraie anatomie. Je serai alors amenée à délaissier le commentaire d'images pour m'appuyer sur des extraits de textes.

## I. La gravure anatomique ou le rêve de l'image exacte

La renaissance de l'anatomie au XVI<sup>e</sup> siècle incite au retour à la pratique. Affirmant le primat du visuel, elle veut ouvrir le corps pour contempler ce qui est caché, décision de voir l'intérieur qui n'était ni évidente ni capitale au regard de l'ancienne médecine des humeurs. Andrea Carlini dans son ouvrage *La Fabbrica del corpo*, évoque cette « invention » humaniste du corps et la proximité désormais affichée de l'homme de science avec le cadavre, c'est aussi l'idée développée par Raphaël Mandressi, dans son ouvrage de 2003, *Le Regard de l'anatomiste*. De plus en plus courante en Europe, surtout en Italie à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, la pratique de la dissection s'intensifie au XVI<sup>e</sup> siècle, la rupture la plus évidente intervenant avec Vésale qui publie le *De humani corporis fabrica* à Bâle en 1543. Remettant clairement en cause l'autorité galénique, l'ouvrage favorise un changement de stratégie intellectuelle : dans un nécessaire va-et-vient du texte au corps puis du corps au texte, il souligne qu'il n'est plus possible de faire l'économie de la dissection humaine en tant que telle. Dans sa préface adressée à Charles Quint, il déclare : « Mon effort n'aurait pas abouti si pendant mes études de médecine à Paris je n'avais mis personnellement la main à la tâche ». Cette « révolution » anatomique ne s'explique pas par la levée soudaine d'un interdit religieux : rappelons que la bulle papale de 1299 ne constitue pas en effet une interdiction des dissections mais exprime plutôt le rejet de certaines pratiques en usage, comme le démembrer des croisés morts en terre sainte. S'il est interdit aux

clercs de pratiquer la chirurgie, l'anatomie est bien reconnue par l'Église pendant le Moyen Âge comme une discipline utile à la pratique médicale et artistique. Ce renouveau anatomique s'explique donc plutôt par le surgissement d'un désir de voir pour savoir et par là, de donner à la médecine un fondement nouveau.

Les frontispices des traités renaissants sont révélateurs à cet égard non tant d'un contenu scientifique que de cette nouvelle prise de position par rapport au modèle dominant, le modèle galénique. Dans le frontispice bien connu de Vésale ([fig. 01](#)) mais aussi dans celui de Valverde ([fig. 35](#)) la présence du singe, du chien, du cochon apparaît ainsi comme un clin d'œil suggérant le passage à une anatomie plus exacte, où il n'est plus possible de se satisfaire de la méthode analogique employée par Galien (qui n'aurait jamais disséqué de cadavre humain mais en aurait, à partir de dissections animales, déduit la structure). Mais les frontispices marquent surtout le nouveau rôle dévolu à l'anatomiste, dans le passage de la dissection médiévale à la dissection moderne<sup>1</sup>. La scène de dissection médiévale traditionnelle est marquée par sa tripartition (entre celui qui sait / celui qui montre / celui qui ouvre). Voir [fig. 12](#) : le médecin est le *lector* du texte de Galien ; le *demonstrator* ou *ostensor* montre sur le corps ouvert l'organe dont parle le texte ; le *sector* souvent barbier ouvre et dissèque sur les indications du *demonstrator* qui traduit le texte en langue vulgaire après avoir écouté le texte galénique en latin ; le médecin en chaire n'a pas besoin de regarder le cadavre. Cette méthode est raillée dans la préface de la *Fabrica* :

« L'abandon aux barbiers de toute la pratique fit non seulement perdre aux médecins toute connaissance réelle des viscères mais aussi toute habileté dans la dissection, à tel point qu'ils ne s'y livrèrent plus. Cependant les barbiers à qui ils avaient abandonné la technique étaient tellement ignorants qu'ils étaient incapables de comprendre les écrits des professeurs de dissection. [...] détestable usage de confier aux uns la dissection du corps humain pendant que les autres commentent la particularité des organes à la façon des geais, parlant de choses qu'ils n'ont jamais abordées de près mais qu'ils ont prises des livres et confiées à leur mémoire »

---

<sup>1</sup> Voir CARLINO, chap. I « La scena de la dissezione, indagine iconografica », *La Fabrica del corpo*.

Au contraire, dans la scénographie vésalienne ([fig. 01](#)) celui qui sait est aussi celui qui ouvre et celui qui montre. Le frontispice met le praticien dans la foule, au niveau de la table de dissection, dans un face à face avec le corps dans sa matérialité, un corps qui semble même dialoguer avec lui. L'anatomiste le touche d'une main (pour écarter les tissus) et de l'autre, enseigne (index tendu rappelant l'index de l'*ostensor*). Nouvelle mise en scène signifiant aussi la réhabilitation de la dissection comme art manuel, contre la hiérarchie traditionnelle du savoir opposant médecin, chirurgien et barbier. Au premier plan, on voit d'ailleurs les barbiers désœuvrés se disputant les couteaux à aiguiser. On retrouve cette nouvelle disposition dans la plupart des frontispices qui suivent, par exemple ceux des ouvrages de Colombo ([fig. 14](#)) ou de Riolan ([fig. 15](#)) : l'anatomiste est au centre de l'image, proche du corps disséqué ; l'ouverture du corps est concomitante à l'enseignement et à l'écriture. On ouvre ici le corps, non seulement pour visualiser et confirmer le texte galénique (comme dans la pratique universitaire de l'« *anatomia publica* » que Vésale fustige), mais aussi pour vérifier les traités antérieurs, pour progresser dans l'exploration. D'où la proximité de l'encrier et du scalpel : dans le frontispice de Vésale ([fig. 01](#)) on voit l'encrier sur la table de dissection ; dans son portrait ([fig. 03](#)) sous le bras écorché on voit la plume, l'encrier et les notes prises. Dans les frontispices de Riolan et Colombo ([fig. 14](#) et [fig. 15](#)) le livre est proche de la table, c'est un assistant qui le tient et non plus le *magister* lisant le livre en chaire. Le symbolisme du bras ou de la main écorchés, que l'on a partout jusqu'à la gravure de Bidloo ([fig. 42](#)), suggère l'importance de cette main « polyvalente » du praticien tenant le scalpel mais aussi la plume. Le traité se nourrit donc directement de la dissection et peut être lui-même corrigé par des dissections ultérieures : dans frontispice de Colombo, un assistant a précisément sous les yeux le livre de Vésale (on peut deviner un écorché pleine page) : galéniste convaincu opposé aux innovations vésaliennes, il adopte néanmoins explicitement une méthode similaire de vérification par la pratique.

Ce nouveau dispositif est lié à l'évidence d'une nécessité d'ordre scientifique faisant du corps ouvert le lieu d'émergence d'un savoir. L'anatomiste est, selon l'expression de Charles Estienne, un « historien du corps humain », loué d'avoir su, comme un bon peintre, en révéler la « naïve figure » et en corriger les erreurs de lecture :

L'état de celui qui entreprend la description des parties du corps humain ne me semble en rien différent de l'office d'un historien [et] comme rien ne soit plus messeant à l'historiographe qu'en ses escriptz proposer mensonges, chose fabuleuse ou sans aucun jugement controuuee [...] au cas pareil est bien necessaire à l'historien du corps humain prendre garde que ce dont il doit escrire *luy soit manifeste et apparent à l'œil* [...] Nous avons accoustumé de beaucoup plus prizer l'ouvrage d'ung bon peintre d'aultant qu'il approche de *la nayve figure des choses* par luy représentées.

Mettant en valeur des contradictions entre l'observation directe et les affirmations de Galien, la dissection nourrit un conflit d'autorité entre vérité des sens et vérité des livres, fidèle en cela à la maxime du médecin antique : faire confiance en anatomie à ce que l'on voit plutôt qu'à ce qu'on lit. Vésale reprend ainsi Galien : « Celui qui veut contempler les œuvres de la nature ne doit pas se fier aux ouvrages anatomiques mais s'en rapporter à ses propres yeux<sup>2</sup> ». Estienne (déclarant « il n'est rien plus certain que la fidélité de l'œil ») ou encore Riolan (parlant de ses « mains oculaires ») le confirment : la restauration de l'anatomie comme science passe nécessairement par l'établissement de liens entre la pratique et un discours raisonné sur le corps et ses parties. En écrivant « ce qui est apparent à l'œil » et seulement cela, l'anatomiste se garantit de toute superstition, de toute lecture erronée, la confrontation au corps mort ouvert étant seule propice à l'acquisition d'une « certitude » scientifique.

Les traités visent donc la diffusion large d'un contenu de savoir mais aussi d'une méthode et d'une « visibilité » nouvelle du corps, d'où le rôle fondamental alloué à l'illustration anatomique. La première anatomie illustrée remarquable est celle de Berengario da Carpi auteur des *Commentaria* (1521) puis des *Isagogae breves* (1523). Charles Estienne (1505-1564) poursuit dans cette veine<sup>3</sup>. Son œuvre majeure est *De Dissectione partium corporis humani* de 1545 (*La*

---

<sup>2</sup> *Ex corpore dissectione, non ex libris discenda anatome*, Galien *De Anatomicis Administrationibus*, 1, 2.

<sup>3</sup> Il appartient à une famille d'érudits parisiens active dans la production imprimée (son beau-père est Simon de Colines, son frère Robert Estienne, tous deux imprimeurs de cour). Étudiant à Padoue, initié ensuite à la chirurgie par Sylvius, il obtient son diplôme de médecine en 1542 et enseigne l'anatomie de 1544 à 1547 à Paris.

*Dissection des parties du corps humain*, 1546). Elle contient de nombreuses planches illustrées dont certaines innovations seront reprises par Vésale, principalement la présentation des viscères en coupe dans un corps « vivant ». L'ouvrage majeur par le nombre de gravures reste celui de Vésale (dessins attribués à Titien, gravures de Van Kalkar). On peut citer parmi les imitateurs de Vésale, l'ouvrage de Juan Valverde *Anatomia del corpo humano* (1560), celui de Van den Spieghel et Casseri (*De humani corporis fabrica* et *De formato foetu* 1627), enfin l'*Anatomia humani corporis* de Govaert Bidloo de 1685 (gravures de Gérard de Laresse). L'illustration anatomique est valorisée par la plupart de ces auteurs dans sa valeur « d'hypotypose » : elle compense la pénurie de corps, elle doit donner l'impression au lecteur d'avoir sous les yeux un corps disséqué. Vésale précise que, « pour que [son ouvrage] ne soit pas sans profit pour tous ceux à qui l'observation expérimentale est refusée », il y a « inséré des représentations si fidèles des divers organes qu'elles semblent placer un corps disséqué devant les yeux de ceux qui étudient les œuvres de la Nature » (rhétorique de l'*evidentia* propre à l'hypotypose). Estienne recommande à ses étudiants, à défaut de pratiquer la dissection, de se plonger dans les gravures dont le degré d'exactitude n'est pas moindre.

Cependant vous plaira contenter votre fantasie des pourtraictz et figures que trouverez en cest œuvre, jusques à ce que par l'opportunité du temps puissiez recouvrer quelque corps d'homme ou aultre à découpper, *qui de tout vous rende plus certains.*

Les images sont dotées d'une valeur pédagogique, mémorielle, mais elles seraient aussi plus efficaces que le verbe pour retranscrire un progrès du savoir. Vésale déclare :

Comme les représentations facilitent la compréhension de ces sujets et comme elles les restituent avec une fidélité interdite à la langue la plus précise !

Dans le texte latin, c'est la formule « vraies images » qui est d'ailleurs employée. Estienne les appelle aussi des « démonstrations par figures ». L'impact visuel est recherché, puisqu'il s'agit bien de mettre en image ce qui n'a encore jamais été vu, de révéler l'invisible du corps.

On note d'abord de façon évidente le recours systématique aux légendes. Ainsi pour l'écorché pleine page de Vésale ([fig. 02](#)) on a la présence de lettres de l'alphabet latin et grec ; chez Estienne ([fig. 24](#)



et [fig. 25](#)), les lettres sont explicitées par un encadré en bas à gauche. Même chose chez Spieghel ([fig. 39](#)) avec des chiffres romains : une complexité plus grande de la numérotation indiquant la précision accrue du dessin.

On peut souligner ensuite le caractère méthodique des planches, qui suivent le plus souvent l'ordre de la dissection, de la peau vers le squelette, ainsi l'écorché de Vésale privé peu à peu des muscles superficiels puis profonds, jusqu'au squelette ([fig. 02](#)), une diachronie permettant une exploration méthodique de l'extérieur vers l'intérieur. L'ordre fixé dans la dissection (ventre inférieur puis ventre moyen, ventre supérieur, ensuite les extrémités, enfin la tête, ordre raisonné qui correspond aussi à la progression de la putréfaction) semble imposer l'ordre des planches et donc l'organisation du recueil. Chaque organe est soigneusement observé dans son volume, figuré parfois sous plusieurs angles, aux diverses étapes de son découpage (voir Valverde ([fig. 32](#)) et les différents dessins du cerveau ; Bidloo ([fig. 45](#)) et le dessin du crâne : on a la juxtaposition du même crâne sous plusieurs angles différents et à plusieurs moments de la dissection, dans un effet de diachronie qui construit le récit de la dissection sur le principe de la séquence imagée). Dans les écorchés de Vésale ([fig. 02](#)), certaines parties du corps qui ont été nécessairement enlevées pour montrer ce qu'il y a dessous sont posées à côté du corps, comme un rappel des étapes de la dissection (au pied de la silhouette du milieu, une partie des côtes ; pour la silhouette de droite, son diaphragme a été cloué au mur derrière lui).

Autre facteur de « scientificité », des détails rappellent la pratique de la dissection, ainsi les cordes nécessaires pour soutenir un corps inerte ([fig. 02](#)), la présence de la table de dissection (Estienne, [fig. 25](#), le corps couché sur une estrade) ou d'autres détails concrets chez Bidloo ([fig. 41](#), [fig. 42](#), [fig. 43](#) et [fig. 47](#)) : les clous, les épingles, le linge, les pinces qui tiennent les muscles écartés, etc.

Enfin, toujours dans cette idée de vraisemblance, des astuces iconographiques sont utilisées afin de pallier le problème du passage du corps tridimensionnel à la surface plane de l'illustration : Carlino, dans son autre ouvrage *Paper bodies*, a rappelé l'existence de feuillets anatomiques avec rabats en papier circulant au XVI<sup>e</sup> siècle en Allemagne : le lecteur, sur le principe du livre d'enfants, doit soulever le papier pour découvrir en dessous le dessin des viscères.

On connaît aussi l'existence de brochures dans lesquelles le lecteur découpe et colle sur des silhouettes des feuillets figurant la peau puis les muscles, puis les organes etc., en un approfondissement successif qui se matérialise à rebours dans l'épaississement progressif des couches de papier (Vésale utilise d'ailleurs ce principe pour son *Épitomé* qu'il fait circuler à destination de ses étudiants). Pour ces traités, on va trouver plutôt des techniques soulignant le passage de la surface à la profondeur : chez Carpi ([fig. 21](#)) ou Van den Spiegel ([fig. 38](#)) l'écorché tient lui même les rabats de peau, soulève ses organes pour dévoiler son intérieur. Carpi ([fig. 20](#)) procède à une mise en scène symbolique de la dénudation : une femme « lève le voile » au sens propre sur la partie la plus intime de son corps, son utérus fécondé, utérus qu'elle montre de l'index, redessiné en plus gros sur un piédestal. Son pied s'appuie sur un livre fermé, signifiant peut être le choix effectué ici entre exhibition du corps et lecture des autorités. Chez Bidloo, on note un jeu sur le voilé/dévoilé avec la présence du linge ([fig. 42](#) et [fig. 43](#)). Enfin, dans le traité d'Estienne, les figures féminines ([fig. 30](#) et [fig. 31](#)) semblent écarter d'elles mêmes les cuisses, exhibant leur intimité. Toutes ces postures s'apparentent au geste de « monstration » qui était celui de l'anatomiste sur les frontispices : on souligne qu'on est en train de dévoiler ce qui était auparavant dissimulé. La présence de spectateurs dans l'image a le même but (voir Estienne [fig. 25](#) et [fig. 26](#)) : elle symbolise une publicité, rappelle le geste de l'exhibition.

Le but de ces dispositifs est de parvenir à exhiber dans l'image une certaine vérité du corps. L'anatomiste par son langage nomme, par là même il rend visible, car il met de l'ordre dans le « borborygme » (Galien), ainsi les légendes distinguant organes et fonctions, révélant la structure cachée du corps. De même l'image doit être au service d'une lisibilité nouvelle de la forme corporelle. La collaboration presque systématique entre anatomistes et artistes va dans ce sens. La conviction que l'illustration joue un rôle essentiel dans le dispositif de connaissance suppose de recourir aux maîtres du dessin, de bénéficier de leur talent dans l'illustration : le frontispice de Colombo ([fig. 14](#)) révèle au premier plan la présence de l'artiste, au pied de la table de dissection. Rendre visibles les découvertes anatomiques implique le passage du croquis fait à la va-vite sur la table de dissection à sa « traduction » dans la gravure : le visible n'est pas de l'ordre de l'immédiat mais d'une reconstitution,

puisque ce que l'anatomiste voit « en vrai », une fois que le corps a été disséqué, c'est un amas informe, que les effluves ou la putréfaction rendent encore moins tolérable aux sens. Dans les gravures au contraire, la reconstitution du visible vise à assurer la scientificité de l'image : pas d'écoulement d'humeurs, pas de pourriture, pas de déformation pathologique mais un travail sur le dessin et les contours (Mandressi souligne dans son ouvrage *Le Regard de l'anatomiste* cette reconstitution conceptuelle du corps par le dessin, combinant ordre de dissection et ordre de composition). L'illustration met au jour un corps ordonné, fait surgir du corps en morceaux une évidence de l'harmonie, de la *symmetria*. Elle est à la fois description et définition. La grande vogue, après Vésale, des anatomies illustrées peut s'expliquer par cette croyance partagée en une force de l'image capable de rendre compte d'une vérité anatomique du corps.

Mais l'image anatomique ne suit pas forcément la logique de la pratique anatomique et ne constitue pas toujours le compte-rendu d'une dissection particulière, ainsi les gravures de Vésale très rapidement réimprimées sans le texte et copiées pour accompagner les traités d'autres praticiens. Ces anatomistes en font alors un usage citationnel, qui leur permet de se placer du côté d'une certaine « modernité », d'indiquer leur accord avec une méthode et non pas forcément avec un contenu scientifique. Dès lors, au lieu de renvoyer à l'expérience directe de la dissection, l'image peut aussi renvoyer à d'autres images, convoquer une mémoire iconographique susceptible de déborder le cadre de la science. Les gravures de Charles Estienne sont révélatrices de tels déplacements : à l'origine des images, il y a une série de seize dessins pornographiques réalisés par Marc-Antoine Raimondi, baptisés « I modi », qui valent à leur auteur d'être emprisonné. Jacopo Caraglio les réutilise en 1527 pour évoquer, sur un mode maniériste, « Les Amours des dieux », mettant aussi à contribution Rosso et Perino del Vaga. Estienne se contente ensuite d'y placer des « fenêtres anatomiques » pour décrire les organes de la génération ([fig. 28](#), [fig. 29](#), [fig. 30](#) et [fig. 31](#)). De tels emprunts ou réminiscences artistiques sont légion : chez Vésale la description de l'appareil génital utilise des fragments de corps qui renvoient en fait aux canons antiques exaltés par l'art renaissant (corps de Vénus, torse d'Apollon du Belvédère : même fenêtre anatomique). ([fig. 05](#)) Par

ailleurs, l'écorché de Valverde tenant sa peau à bout de bras ([fig. 33](#)) n'est pas sans rappeler le saint Barthélemy de la chapelle Sixtine.

L'image anatomique peut donc renvoyer ses lecteurs à une mémoire culturelle plus vaste, à des modèles artistiques reconnus. Mais cette esthétisation n'est pas sans risque. On observe ainsi que, alors que la pratique de la dissection entre définitivement dans les mœurs et que son efficacité scientifique n'est pas remise en cause entre le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle, les images anatomiques ne vont pas forcément dans le sens d'une plus grande exactitude : les gravures de Gérard de Laresse pour l'*Anatomie* de Bidloo (1685) sont jugées par ses pairs belles mais peu fiables scientifiquement (dans le *Journal des savants* de 1686 : « les figures ont plus de beauté et de grandeur que de vérité »). Entre le texte (gagnant en précision) et l'image (gagnant en esthétique), un clivage apparaît qui rend problématique le passage de l'ouverture concrète du corps à sa mise en image : l'image devient, aux yeux de certains, un écran, car elle véhicule la mémoire d'autres images qui s'interposent, brouillent la lecture. Certains anatomistes soucieux de défendre le sérieux de leur discipline font même du renoncement à l'illustration un indice de leur degré de sérieux. Jean Riolan (1629), qui revendique une pratique rigoureuse de l'anatomie, se méfie des images, susceptibles d'en véhiculer plutôt le caractère inquiétant<sup>4</sup>. Son frontispice ([fig. 15](#)) le représente en médecin apaisé et non en boucher muni d'un scalpel. Le corps ouvert est proche du praticien, à la manière vésalienne, mais lui tourne le dos. Les outils de dissection sont rangés au loin, ils ne servent pas. D'ailleurs, le frontispice est la seule image proposée dans le traité : Riolan semble ici lucide sur la difficulté à séparer image et imaginaire, représentation et connotation, car le pouvoir « d'inquiétude » ou de fantasme de l'image du corps anatomisé est souvent bien plus fort que sa vérité scientifique.

## II. Neutraliser les risques de l'ouverture

Cette scientificité voulue des planches est en effet souvent brouillée par une dramaturgie favorisant la superposition de plusieurs imaginaires. Les illustrateurs reprennent presque tous le

---

<sup>4</sup> Voir sur cette question l'article de Lise LEIBACHER-OUVARD dans le volume *Corps souffrants, sanglants et macabres*.

paradoxe figuratif du disséqué vivant, se tenant debout, présentant ses organes ou son squelette. On a vu que cela pouvait servir à une rhétorique du dévoilement (lorsque l'écorché s'offre lui-même au regard). Mais ici la mise en scène dépasse la plupart du temps cette simple commodité descriptive, comme le révèle par exemple le travail suggestif autour du décor : on peut remarquer des effets de contraste entre l'écorché et les « vues » à l'arrière plan (voir Carpi, [fig. 22](#) : la femme au ventre ouvert, avec en arrière plan un paisible paysage) ou entre les ventres béants et le décor intimiste (chez Estienne : confort de la chambre, lit, meubles d'intérieur, accessoires de toilette, coussins, etc. [fig. 28](#), [fig. 29](#), [fig. 30](#) et [fig. 31](#)). Ce décor peut aussi faire signe, ainsi lorsque le corps déambule au milieu de ruines antiques, paysage métaphorique de la perte de son intégrité corporelle (voir [fig. 24](#)).

On note aussi la présence d'accessoires à forte valeur symbolique (la pelle du fossoyeur chez Vésale, [fig. 06](#) le sablier chez Bidloo, [fig. 44](#)) ou la reprise de postures reconnaissables (celle de la méditation, de la mélancolie, voire de la luxure).

De ce fait, c'est une évidence, il n'y a pas de neutralité dans les images mais la convocation presque systématique du pathétique : ainsi le squelette fossoyeur qui semble lever les yeux au ciel et crier sa douleur ([fig. 06](#)) ; la femme de Carpi qui semble endormie mais dont les traits indiquent qu'elle souffre encore ([fig. 22](#)) ; la posture d'incrédulité de certains écorchés ([fig. 21](#)). Ces effets pathétiques mettent en avant une ambiguïté qui est précisément celle du corps singulier : faut-il voir le corps disséqué comme une simple matière inerte sous le scalpel ? Dans ce cas, plus commode pour les anatomistes, ouvrir le corps renvoie à une conquête héroïque de la clarté scientifique sur le désordre viscéral. Ou faut-il voir au contraire le cadavre comme une trace persistante de l'individu, porteuse de sa mémoire vive ? Dans ce cas, ouvrir le corps devient un geste de profanation, d'atteinte à l'intégrité de la personne. Les écorchés doués de vie suggèrent ici que l'objectivation du corps, désirée par la science, est loin d'être accomplie, ambiguïté qui favorise la fabrication d'images-palimpsestes.

Car le geste d'ouvrir le corps n'est pas assez neutre pour être représenté sans médiation. Même légitime, l'exploration des chairs est susceptible de susciter horreur et dégoût ; elle nécessite une forme d'accoutumance du regard. L'illustration anatomique

donnerait cette possibilité de tenir l'horreur à distance, selon plusieurs modalités.

D'abord par le renvoi explicite à des canons esthétiques. On a évoqué tout à l'heure la réutilisation de gravures maniéristes par Estienne mais aussi de bustes « à l'antique » par Vésale, ([fig. 05](#)). Convoquer la mémoire de ces autres images permettrait de sortir de l'horreur concrète de la dissection (je n'entre pas ici dans la vaste question de l'anatomie artistique mais suggère simplement son utilisation comme remède au *pathos*). Dans ce même registre, on peut évoquer les constants « trompe l'œil » du traité de Valverde, par exemple entre les viscères et le pectoral d'une armure romaine ([fig. 34](#)) : le graveur parvient à neutraliser l'obscénité des viscères grâce à une confusion savamment entretenue entre organes internes et pièces de l'armure. Le soin du graveur à réaliser des détails décoratifs peut avoir le même effet, ainsi Lairesse ([fig. 47](#)) soignant le dessin du gland de passementerie du coussin sur lequel repose la planche de bois, pour « distraire » l'œil du spectacle terrible de la dissection d'un fœtus de petite fille.

Autre « divertissement » de l'œil, autre détour, l'exploitation de la valeur érotique de l'ouverture, en particulier dans la représentation du corps féminin, aiguisée par « l'attrait du tranchant » dont parle Didi-Huberman dans *Ouvrir vénus*. Chez Estienne, l'anatomie est l'alibi de scénographies érotiques où des « voyeurs » épient des femmes à la nudité exhibée, dans la reprise de l'histoire adultère de David et Bethsabée ([fig. 27](#) à l'arrière plan à gauche, un homme épie avec des lunettes, scène reconnaissable de David séduit par Bethsabée surprise au bain) ou encore des amours de Jupiter et des nymphes (reprise de la posture de Vénus accueillant Jupiter déguisé en satyre [fig. 27](#) et [fig. 29](#)) : la violence de la convoitise sexuelle suggère cette autre violence qu'est l'acte d'ouvrir, dans une coïncidence qu'Estienne exploite entre posture gynécologique et posture érotique. Cela va même jusqu'à l'oubli du prétexte anatomique, ainsi cette femme sur la chaise d'accouchement ([fig. 31](#)), sans fenêtre anatomique dévoilant son utérus. La présence des forceps à ses pieds justifie à peine l'érotisme de la pose à laquelle s'ajoute son expression : sourire, yeux baissés invitant à d'autres plaisirs qu'à ceux de la dissection ! Outre ces scènes suggestives, les graveurs jouent sur des détails à valeur de séduction : dans le buste de la Vénus de Vésale ([fig. 05](#)) la froideur du marbre est tempérée par une mèche de cheveux jouant

sur l'épaule nue ; Valverde reprend cette Vénus ([fig. 37](#)) mais lui ajoute un visage, accroît la torsion du corps et l'ouverture du sexe, la place au milieu d'une accumulation de sexes féminins d'ailleurs bizarrement phalliques, disposition visant à accroître la valeur suggestive. Chez Bidloo, le linge dévoile, au dessus du ventre béant, un sein intact ou un bijou ([fig. 42](#) et [fig. 43](#)), le jeu de voilement/dévoilement déjà évoqué participant de ce jeu érotique.

Mais le face-à-face avec le cadavre est aussi un face-à-face angoissant avec soi comme corps mortel (basculement de l'anatomie de l'autre à l'anatomie de soi que semble suggérer Valverde dans cette représentation de l'écorché devenant lui même écorcheur [fig. 36](#), ou de l'écorché regardant son visage de peau, [fig. 33](#)) : la dissection implique une découverte fascinante de son propre néant, une exploration inquiétante de ce qui fait l'individu. Du glissement fatal que nous racontent les traités, de l'homme debout au corps gisant privé d'articulations et même de visage, surgit cette énigme : À quel moment l'individu se perd-il, entre la singularité de la chair et l'anonymat du squelette ? Est ce que « tout soi » est dans la peau ? Interrogation sur les limites de soi qui donne à la dissection la valeur d'une interrogation philosophique et morale<sup>5</sup>. Cela est explicité par la construction des anatomies moralisées où squelettes et écorchés deviennent des allégories de la mort, dans la reprise d'une iconographie topique, celle du *memento mori* (depuis le squelette laboureur de Vésale jusqu'au sablier de Bidloo, déjà évoqués). Présents également dans les frontispices (Vésale et le squelette à la faux, [fig. 01](#) ; Riolan et la tête de mort sous le titre, [fig. 15](#)), ces squelettes rappellent que les planches gravées, au delà d'une révélation purement scientifique, doivent rappeler le contemplateur à une vérité d'un ordre supérieur. L'anatomiste cherche à révéler les secrets du vivant mais fait en même temps signe vers le Créateur, entreprise à la fois de *cognitio sui* et de *cognitio Dei* (on peut rappeler que l'amphithéâtre anatomique de Leyde construit en 1595 présente des figures anatomiques accompagnées de citations édifiantes du même ordre) : la leçon d'anatomie est aussi un emblème de la vanité humaine.

---

<sup>5</sup> Voir l'article de Raphaël CUIR dans *Ouvrir, couvrir* évoquant le lien de l'anatomie au précepte socratique de connaissance de soi.

On constate donc ici un travail d'esthétisation, d'érotisation ou de moralisation des gravures anatomiques, qui refléterait le malaise suscité par la discipline, du fait d'une séparation impossible entre le corps et l'individu, entre l'être humain et son enveloppe charnelle. Rappelons que l'individualisation du corps est un obstacle majeur à son ouverture, elle est un critère de choix autorisant ou non la dissection. Dans les facultés de médecine italiennes de la Renaissance, comme le souligne Carlino (en prenant l'exemple de Rome), des règles stipulent que l'on ne pourra disséquer le corps d'un habitant de la cité ou des environs, encore moins le corps d'un membre d'une famille réputée : le corps disséqué ne doit pas être reconnaissable, identifiable (ce qui amène les étudiants à écorcher d'abord le visage afin de pouvoir disposer plus librement du corps qu'ils ont dérobé). Certains anatomistes, parmi les plus convaincus, refusent de la même façon de disséquer le corps de leurs proches, taxant de zèle excessif ou de cruauté ceux qui s'y risquent. Même pour eux, il reste difficile d'aller au bout de la logique mécaniste. Cela expliquerait dans certaines gravures le renvoi fugitif à une conception plus ancienne, celle du corps microcosme. Van den Spieghel choisit ainsi, pour son chapitre sur la formation du fœtus, l'allégorie des saisons ([fig. 40](#) et [fig. 41](#)) : ici Flor ou Pomone tenant en main une fleur, un fruit, symbolisent le cycle de la fécondité, celui de la Nature et, tout ensemble, celui de la femme, les parois de l'utérus elles-mêmes ouvertes à la façon d'une fleur éclosée. La totalité des dessins du traité évoquent d'ailleurs un décor naturel, à la différence de celui de Bidloo par exemple. Par ailleurs, alors même que la dissection voue à l'anonymat et à l'informe la totalité des corps examinés, la plupart des planches semble suggérer que le corps mort est encore le lieu d'une présence individuelle. On peut observer parfois le soin avec lequel est dessiné le visage avec ses expressions différenciées, l'ajout de traits d'individualisation (cheveux, moustaches, coiffure) dans Vésale ([fig. 11](#), homme couché), Van den Spieghel ([fig. 39](#), série sur les muscles du cou), Valverde et Bidloo (dissection du cerveau : [fig. 32](#) et [fig. 45](#)). On peut trouver aussi des renvois discrets à l'anatomie pathologique mettant en avant la particularité et non la norme du corps, ainsi dans cette planche vésalienne ([fig. 05](#)) où la représentation des organes féminins joue sur l'écart entre un buste de jeune Vénus antique et les organes internes d'une femme ménopausée, contraste entre le canon esthétique impersonnel et le corps individuel vieillissant, que l'on pourrait interpréter comme



une trace irréductible de présence du corps singulier, malgré son effacement anatomique.

De ce fait, les anatomistes sont loin de pouvoir annuler complètement l'effet de cruauté du geste de dissection. Leur pratique reste liée, dans l'imaginaire collectif du temps, à la transgression : elle s'apparente à une profanation de corps, à une boucherie, dans l'atteinte portée à l'intégrité du défunt, sans compter les violations de sépulture. Les letrines du texte de Vésale ([fig. 07](#), [fig. 08](#) et [fig. 09](#)) font un renvoi discret à cette « face obscure » de l'anatomie : pendu décroché d'un gibet, tête de décapité récupérée d'un échafaud, tombeau ouvert de nuit (pratiques admises par l'anatomiste, mais avec la distance de la figuration allégorique, des *putti* jouant ici le rôle d'étudiants en médecine). Les illustrations anatomiques entreprennent de justifier cette cruauté par le recours à un imaginaire dominant, celui de la punition ou du supplice. On l'a évoqué, si les dissections ne sont pas interdites au temps de Vésale, les autorités les contrôlent en limitant l'accès aux cadavres (dans les letrines, on peut noter la présence des casques, des lances, mais aussi du moine, suggérant cet encadrement de la pratique par les autorités), soulignant l'impossibilité de disséquer un individu appartenant à la communauté afin d'éviter tout risque de honte ou de scandale. On dissèque l'*autre*. Mais cet autre est souvent le criminel que son crime a déjà exclu de la société et qui, ayant péché, a déjà perdu sa dignité d'homme. Ce sont donc les autorités judiciaires qui la plupart du temps « fournissent » les cadavres : les anatomistes informés des condamnations à mort les « réservent » avant même qu'ils ne pendent au gibet. On sait, pour le cadavre du frontispice de la *Fabrica*, qu'il s'agit du cadavre d'une prostituée qui a prétendu être enceinte pour échapper à la peine de mort. La matrice vide présentée sur le frontispice renvoie à cette anecdote judiciaire, rappelant une proximité essentielle entre gibet, table de dissection et livre imprimé ([fig. 01](#)).

En dehors de son aspect pragmatique, cette proximité au gibet a une valeur symbolique : la dissection accomplie sur le cadavre ne fait que prolonger le supplice déjà accompli sur l'homme vivant<sup>6</sup>. Il y a donc un autre sens à donner aux cordes, poulies ou autres

---

<sup>6</sup> Voir CARLINO, p. 98 : le cadavre subit la dissection pendant que l'âme du criminel subit sa punition dans l'au-delà.

accessoires : chez Estienne, l'homme au crâne coupé est couché sur une estrade rappelant le supplice du pilori ; la corde tenant l'écorché de Vésale rappelle celle du pendu (fig. 02). On a aussi chez Bidloo (fig. 46) cette jeune fille au dos écorché, aux mains liées comme une criminelle. Cette iconographie judiciaire s'enrichit d'un substrat mythique fondateur : le satyre Marsyas défiant Apollon lors d'un concours de musique, puni de sa témérité en étant écorché vif par le dieu (*Métamorphoses* d'Ovide). Ce récit est repris dans les lettrines de la *Fabrica* (fig. 10) pour la lettre V (comme Vésale) : on voit au centre le combat musical ; à gauche le jugement des Muses et à droite le supplice, figuré au moment où Apollon vient d'attacher les bras de Marsyas à un arbre et s'apprête à percer le torse de son couteau. Cette mémoire de l'écorchement du satyre affleure dans l'homme d'Estienne (fig. 27) éventré et accroché à un arbre mais aussi dans le frontispice de Bartholin de 1651 (fig. 16), l'écorché de Valverde (fig. 33), les frontispices de Vésale (fig. 01) et Valverde (fig. 35) où on aperçoit la peau d'un satyre écorché. Ce mythe autorise une valorisation implicite de l'anatomiste, disciple fidèle d'Apollon dieu des arts et de la médecine, qui a autorité entière sur des corps coupables qu'il manipule.

Mais pour Vésale et ses contemporains, la dissection est aussi une chance offerte au criminel de réparer son crime en devenant utile à la communauté humaine dont il s'est exclu (Carlino détaille dans cette perspective le rituel romain des messes financées après coup afin de remercier le criminel qui a aidé aux progrès de la science). Ce « salut par l'anatomie<sup>7</sup> » implique une dynamique paradoxale mais concomitante de déformation du corps et de restauration de l'intégrité morale. Il autorise le passage du supplice au sacrifice volontaire (ainsi l'écorché s'offrant au regard, posture active neutralisant la cruauté de son état de victime), donc son rapprochement avec une autre imagerie contemporaine, celle du martyr, paradoxale elle aussi puisqu'elle doit figurer dans la même image l'intégrité morale et le morcellement de la chair. Certaines gravures ne sont pas si loin des images présentes par exemple dans

---

<sup>7</sup> Rappelé aussi par Sawday dans son ouvrage *The Body Emblazoned*, chapitre 4 "Execution, anatomy and infamy" : dans les rituels de dissection publique, le désir constant de neutraliser l'effet de transgression porte à réinsérer le cadavre dans un dispositif de connaissance qui le revalorise et revalorise l'anatomiste lui-même, permettant une dignité re-négociée entre écorcheur et écorché.

l'ouvrage du catholique Antonio Gallonio, *Traité des instruments de martyre* (1591)<sup>8</sup> : on y voit des corps liés avec des cordes, des poulies, des pierres ; des instruments de torture rangés comme des emblèmes (en écho avec les instruments de dissection dessinés par Vésale). On peut noter la présence d'exécutants aux visages impassibles, chargés de faire fonctionner les machines ou de plonger leurs mains dans les entrailles (fig. 18). Mais ce rapprochement ne va pas forcément ici dans le sens d'une légitimation car les gravures de Gallonio sont elles-mêmes ambivalentes. Si la grâce des postures y exalte la constance des martyrs, le sens apologétique s'efface parfois derrière la manipulation excessive des corps, l'accumulation des avanies dans la même image, la mise en avant de l'« inventivité » des bourreaux : violence plus ambiguë car plus discrète du corps machiné, soumis à des arrangements géométriques, devenu matière docile à l'usage d'une démonstration technique. La frontière reste difficilement discernable entre ce qui relève, dans cette mise en scène, de l'exaltation du sacrifice volontaire et de la complaisance sadique<sup>9</sup>. De même chez Bidloo, on notera l'insistance sur les détails morbides, le choix de faire figurer dans la dissection de très jeunes enfants, de représenter les couteaux ou les scalpels encore plantés dans la chair, détails cruels soulignés parfois par la présence d'une mouche, d'un pli de tissu, d'une broderie précieuse. L'image, qui devrait être un instrument de connaissance, se charge d'un *pathos* surprenant.

Ces gravures témoignent donc de la difficulté de l'anatomie à se banaliser, à devenir une science comme les autres, à faire de l'image du corps un outil épistémologique efficace. Le souci grandissant d'exactitude ne permet pas d'évacuer la mémoire d'un geste punitif initial. La possibilité de voir ce qui jusque-là restait caché fait du corps une image-Méduse qui fascine celui qui la regarde en face. D'où la multiplication des détours, des mises en scène, mais au

---

<sup>8</sup> L'œuvre est motivée par la volonté de Rome de revivifier le culte des martyrs en réaction aux martyrologes réformés, et d'exploiter les martyrs anciens afin de s'en réapproprier l'héritage. L'Église tridentine favorise donc une mise en circulation des reliques mais aussi le développement d'une recherche érudite et archéologique passant en particulier par la description voire la réinvention des machines ayant servi aux anciens supplices.

<sup>9</sup> Voir mon article « Du reliquaire à la matière-chair : les troubles du martyrologe catholique », *Délicieux supplices. Érotisme et cruauté en Occident*, Paris, Éditions du Murmure, 2008, p. 31-48.

risque de perdre la lisibilité scientifique de cette figuration et d'accentuer son pouvoir de sidération. Pour être visible, le corps disséqué devrait être rendu à sa matérialité et à son anonymat, une séparation encore difficile à radicaliser pour la médecine du temps. Daniel Arasse le résume ainsi :

Alors que l'anatomie ne veut mettre en lumière que les ressorts de la machine physique, les représentations qui en sont données du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> s., montrent comment la diffusion de sa pratique fait surgir une interrogation qui porte moins sur sa légitimité que sur ce que suppose sa banalisation progressive. Les images anatomiques s'inscrivent en faux contre la conception dualiste qui fait du corps un objet, clairement distinct de la conscience<sup>10</sup>.

### III. La « vraie image » du Christ ou l'anatomie inversée

Dans le même temps, la dévotion fait du corps christique la variante bénéfique du corps anatomisé. On vient d'évoquer une proximité entre certaines planches et le martyrologe de Gallonio. Parfois le corps disséqué adopte aussi la posture d'une descente de Croix (Colombo, [fig. 14](#)) ou d'un Christ mis en croix (Carpi, [fig. 23](#)). Parfois aussi, l'anatomiste et ses étudiants sont autour du corps comme le Christ et ses disciples (voir le frontispice du Sieur de Saint Hilaire, 1680, [fig. 13](#)). L'interpénétration entre imagerie chrétienne et planche anatomique est fréquente, renvoyant sans aucun doute à un effort de légitimation de la seconde par la première. Il s'agit de voir aussi (en passant des images aux textes) comment la littérature de dévotion exploite l'imaginaire anatomique pour souligner la vérité du Christ crucifié comme seule vraie anatomie, suscitant non le péril du savoir ou le fantasme des images, mais la ferveur dévotionnelle.

Dans l'ouvrage de l'archevêque Paleotti sur le saint Suaire (*Esplicatione del sacro lenzuolo*, Bologne, 1598, traduit sous le titre *Tableau de mortification tirée de l'Histoire miraculeuse des stigmates de Jésus Christ marqués au saint Suaire*, par d'Estiolles en 1609), l'anatomie fournit le nouveau paradigme d'une herméneutique mystique, convoquant une rhétorique de l'ouverture et du dévoilement, une fascination de la profondeur, une réflexion sur l'image corporelle et son efficacité. L'auteur, se fait déchiffreur du linge sanglant, dans une « explication » qui est à la fois

---

<sup>10</sup> *Histoire du corps*, t. I, chap. x, p. 434-435.

déploiement du linge, tracé du corps et récit de la Passion (fig. 48). Rappelons que, après plus d'un siècle de dévotion privée, le culte du Saint Suaire est institué par la Papauté au tout début du XVI<sup>e</sup> siècle. Mais c'est la Contre Réforme qui en réactive la dévotion, à l'occasion de la translation de la relique à Turin, en 1578. Le Suaire est en effet l'occasion rêvée pour l'Église tridentine d'intensifier le christocentrisme de la piété et surtout de légitimer le culte catholique des images. L'œuvre de Paleotti, qui constitue la première description jamais publiée du linge sanglant, est à replacer dans ce contexte. Procédant à une expertise systématique, Paleotti « invente » l'image en la déchiffrant, activité motivée par ce qu'il appelle une « curiosité non inutile mais dévote ».

L'imaginaire anatomique nourrit ici une dynamique de révélation : le traité doit révéler au monde l'exhaustivité de l'image sanglante, la « tirant hors de l'obscurité à la lumière du jour », exhibition porteuse d'un enjeu dévotionnel crucial. « Expliquer » le Suaire, c'est s'assurer d'une proximité plus grande avec le mystère de la Passion, c'est en établir la rigoureuse vérité, car en Christ, toutes les marques corporelles sont susceptibles de lisibilité :

Par dehors, (le suaire) représente la forme humaine de Jésus Christ, ses plaies, ses meurtrissures, bref on y voit tout ce qui appartient à l'histoire de sa Passion décrit en lettres rouges. Et par dedans on y remarque et reconnaît la bénignité de JC et en un mot toutes sortes de vertus (trad. d'Estiollles).

L'entreprise de Paleotti n'est donc pas éloignée de celle de l'exégète mais aussi de l'anatomiste. Loin de se borner à la description d'une surface, son « explication » nous mène aux profondeurs de l'objet, du déploiement des plis du tissu à l'établissement d'une cartographie exacte des taches « confusément marquées » grâce à leur déchiffrement narratif, symbolique ou pénitentiel. Le linge est une surface visible mais aussi un livre « profond », écrit en « caractères de sang ». Paleotti déclare vouloir

déployer le saint suaire, et comme l'étalant à la vue de toutes les âmes dévotes à la mémoire de sa douloureuse Passion, leur déchiffrer par le menu toutes les plaies, ulcères et cicatrices dont les marques sont demeurées peintes<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Avant Propos « Sur la vérité du miracle décrit ».

Chaque tache sanglante sur le drap est ainsi rapportée à une plaie localisée, dont l'explication elle-même est complétée par des « considérations » sur les douleurs, sur la « sensibilité de la partie », découpage de la méditation qui la place à mi-chemin de la carte du Tendre et de la planche anatomique : affirmant accomplir une démarche inverse à celle des naturalistes en commençant à « revisiter [le corps] par la plante des pieds, continuant tout le long des autres parties jusques au haut de la tête<sup>12</sup> », Paelotti concentre chaque chapitre autour d'une plaie précisément localisée, que la gravure permet de visualiser grâce aux repères des lettres majuscules. La présence de la gravure n'est pas anodine : donnant à voir le Suaire, elle est contemporaine de l'évolution du dessin anatomique tel que nous l'avons évoqué. Elle en partage les finalités : tenir un discours de vérité sur le corps, en établir le tracé exact.

En effet, le Suaire est un « document », permettant de résoudre les controverses liées aux circonstances de la Passion. Comme Juste Lipse (*De Cruce*, Anvers, 1593) ou Gretser (*De sancta cruce*, 1600), Paelotti se place sur le terrain de la critique érudite et archéologique visant à la fois l'établissement d'une vérité historique de l'événement et sa connaissance intime, c'est-à-dire dévote. L'anatomie christique (au sens propre et figuré d'exploration du corps et d'analyse systématique) a valeur de preuve à plus d'un titre : preuve d'une vérité historique de la Passion ; démonstration de la véracité des prophéties bibliques ; assurance de la double nature humaine et divine du Christ.

Quoique le mal que souffrit le fils de Dieu en ce tourment soit inestimable, si est ce une curiosité non inutile mais dévote d'en apprendre quelque chose.

dit le prélat au chapitre 12. Seule l'analyse détaillée de toute la réalité sensible de la Passion peut donner accès à la réalité de son mystère, le corps christique étant un « hiéroglyphe » dont le mystère est à percer sur le modèle des hiéroglyphes égyptiens. De ce fait, « l'explication » fait le lien entre une somme de savoirs objectifs (anatomie, médecine, historiographie) et une rêverie fantasmatique qui, à partir des empreintes sanglantes du corps absent, réinvente dans sa matérialité un Christ palpable. Par ce linge, le Christ a voulu

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 213 de l'édition française.

« demeurer visible parmi nous », « nous laisser la vraie image de ce sien corps mort peint au naturel (« al vivo ») dans ce linge sacré<sup>13</sup> » dit Paleotti : le suaire dit le miracle de la perpétuation d'un corps absent.

La poésie dite « de la Passion » pose, à la même période, la nécessité de reconstruire par l'imagination le corps christique perdu, dans sa dimension souffrante. Il y aurait de ce fait une convergence de désirs et de regards entre pratique anatomique et poésie de la Croix, car il s'agit d'y voir pour savoir, de savoir pour compatir. Privilégier la concrétude, c'est en effet défendre le sens littéral de l'agonie christique, aller au bout de la logique d'Incarnation. Les signes de douleur, parce qu'ils participent du fait du Christ, sont dotés d'une *virtus mystica*, croyance en la lisibilité des signes charnels qui permet aux poètes de trouver dans la pratique anatomique un champ métaphorique signifiant. D'où leur fascination pour le corps ouvert, la profondeur des chairs, dans des recueils multipliant les images de l'incision, de la coupure. La chair palimpseste du Christ accueille à tout instant de nouvelles blessures, approfondissement qui s'opère par le jeu des rimes et des paronomases et souligne la disparition progressive de la forme du corps, ainsi chez Gabrielle de Coignard :

Les marteaux stygeans de leurs cruels efforts  
*Fracassent* en frappant ce venerable corps,  
 Le clou fort et carré *froisse* tout ce qu'il touche  
 Il brise tous les os...<sup>14</sup>

La souffrance, comme force de métamorphose, est une énergie qui s'apparente au geste de l'anatomiste : elle met au jour l'épaisseur du corps.

Mais cette méditation vise un dépassement de l'anatomie ou encore son renversement : le dévoilement n'est pas tant celui des muscles et des viscères que celui de l'épiphanie du divin sous la chair, pas tant la révélation épistémologique d'une forme du corps que l'exaltation mystique de son ouverture : les poètes rêvent sur le corps percé, exhibent le corps christique nu pour dire qu'il cache encore un mystère, celui de la divinité sous la nudité. Jean de La Ceppède (*Théorèmes*, 1613) échafaude ainsi une véritable

<sup>13</sup> *Ibid.*, Avant Propos.

<sup>14</sup> Gabrielle de Coignard, *Ceuvres chrétiennes*, p. 534.

dramaturgie de la profondeur et du vêtement : pour le Christ nu, le corps est un voile, la chair se fait manteau, la nudité, paradoxalement, couvre.

Daigne toi de cacher  
Tous mes rouges péchés [...]
   
Dans les sanglants replis du manteau de ta chair

demande le pénitent<sup>15</sup>. Exhiber la nudité mais dire qu'elle « Cache un Mystère »<sup>16</sup> c'est, en dévoilant, créer le voile, et redoubler de ce fait la posture de désir, ainsi chez Gabrielle de Coignard

Je voy sur le bois dur tes membres estendus  
Le corps ensanglanté, les mains et pieds fendus,  
La couronne d'épines  
Te perce le cerveau jusqu'au profond des os,  
Voilà, doux Redempteur, le lict de ton repos,  
Tapissé de courtines<sup>17</sup>.

Aux valeurs dynamiques de pénétration et d'ouverture (pieds fendus, corps ensanglanté, couronne qui « perce ») s'ajoute ici un imaginaire de la profondeur : le « profond des os », le lit « tapissé de courtines ». Dans une métamorphose douce de la verticalité en horizontalité, l'imaginaire du rideau vient ajouter du mystère et nourrir une rêverie amoureuse. Les poètes de la Passion semblent donc partager cette fascination du corps ouvert propre à la pratique anatomique, mais pour en proposer une lecture dévote toute particulière. Ce qui fait la révélation n'est pas ici le corps ouvert mais intact de la gravure anatomique, mais le corps enlaidi, liquéfié dont l'horreur devient lisible comme grâce. La beauté du Christ se dissimule dans les profondeurs du corps et doit s'y deviner au contemplateur méritant. Anatomiser le corps c'est ici comprendre l'épiphanie christique comme « catastrophe », dans le paradoxe d'un renversement entre mort et vie, beauté et laideur.

Il ressemble au soleil, il est transfiguré  
Car il est tout couvert d'une éclipse profonde.

chante Lazare de Selve<sup>18</sup>. La défiguration du corps anatomisé est la condition qui rend possible l'épiphanie du divin dans la chair, dans

---

<sup>15</sup> La Ceppède, *Théorèmes*, livre II, sonnet 63.

<sup>16</sup> *Ibid.*, livre III sonnet 36.

<sup>17</sup> Gabrielle de Coignard, *op. cit.*, Complainte sur la Passion de Jésus-Christ.



une dynamique de *deformatio/reformatio*<sup>19</sup> où le scalpel est tenu non plus par l'anatomiste mais par l'homme pécheur, finalement englouti dans le sang rédempteur du Christ. L'image donnée à voir n'est plus le corps dans sa pleine visibilité mais dans sa déformation salvatrice, dans ses *vestigia* sanglants, anatomie inversée du corps invisible, présent « en négatif » comme sur une pellicule photographique.

« Quelle merveille si en un tel sujet, la langue est bégayante ? », s'exclame Paleotti<sup>20</sup>. En effet, le Suaire est une image « non faite de main d'homme ». Il ne parle pas de technique picturale (le prélat insiste sur ce point dans l'épître : aucun scalpel, aucun crayon n'ont été utilisés pour le dessiner<sup>21</sup>) mais des traits du Christ miraculeusement « clichés » sur la toile, exemple presque unique d'une peinture émanant directement de son objet. Selon Georges Didi-Huberman, si l'Incarnation a donné un fondement spécifiquement chrétien à la mimesis, elle ne l'a fait qu'en imposant ce qu'il appelle une « imitation de l'épreuve défigurante », imitation non des « aspects » du corps mais de son ouverture<sup>22</sup>. Le Suaire offre le système paradoxal d'une description de traces sanglantes dans laquelle c'est l'ouverture du corps, et non le corps lui-même, le corps déchiré et non sa forme qui permet l'image<sup>23</sup>. De ce fait, l'ouvrage de

<sup>18</sup> Lazare de Selve, *Ceuvres spirituelles sur les Evangiles des Jours de Caresme*, Paris, Pierre Chevalier, 1620. Édition moderne par Lance K. Donaldson-Evans, Genève, Droz, 1983, poème LVII.

<sup>19</sup> La portée du débat est également théologique : dans son Incarnation, le Christ selon saint Paul, s'est dépouillé de sa beauté divine (*forma Dei*) pour revêtir la forme de l'homme esclave du péché (*forma servi*) : *Phillipiens* 2, 5-11 : « Lui, de condition divine, ne retint pas jalousement le rang qui l'égalait à Dieu. Mais il s'anéantit lui-même, prenant condition d'esclave et devenant semblable aux hommes. » Seule la grâce du Christ peut accomplir la *reformatio* de l'homme pécheur, restauration de la beauté qui passe paradoxalement par la défiguration sur la Croix.

<sup>20</sup> PALEOTTI, chapitre II.

<sup>21</sup> « *Esso ha voluto non con scalpelli o pennelli ma con le stesse mani e piedi anzi col corpo tutto et non con minio o colori, ma col proprio sangue depingerle in questo sacro santo panno* », épître.

<sup>22</sup> « Il fallait que la douleur du Christ fut insondable. Il fallait – la croyance exigeait que sa chair fût une chair du symptôme, érigée, triste et trouée », Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, Paris, Édition de minuit, 1990, chapitre 4, p. 212. Voir aussi du même auteur « Un sang d'images », dans *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, XXXII, 1985, p. 123-153.

<sup>23</sup> Par là, l'ouvrage de Paleotti est à comprendre aussi comme un outil au service de la promotion, par l'Église de Trente, de l'image religieuse. Depuis la

Paleotti soulève aussi le problème de la figuration du Christ : faut-il figurer une beauté qui révèle aux sens la splendeur du divin ou refuser la beauté pour exalter le sacrifice du Dieu fait homme ? Paleotti semble répondre indirectement à ce débat contemporain : de même que l'anatomiste en nommant le corps cherche à révéler la beauté de sa structure, de même Paleotti, en parcourant le Suaire, est dans le souci de révéler la beauté du Christ et la perfection de ses proportions, mais dans la défiguration de la Croix<sup>24</sup>. Citant l'amant « blanc et vermeil » du *Cantique des Cantiques*, il établit le canon d'un Christ « blanc en sa divinité et rouge en son humanité sanglante », un Christ à la fois beau et défiguré, royal et sacrifié. Le Suaire est précisément la figuration parfaite de ce renversement.

Parmi ces images, celle là qui est vermeillonnée de sang me plaist encore plus, à cause que cette teinture de rouge lui donne un admirable lustre

Là où la plaie sanglante se retourne en ornement esthétique, ce qui compte n'est plus la forme mais l'empreinte comme « mémoire vive » de la Passion. La méditation christique s'attache donc à dépasser la discipline anatomique, rejetant le scalpel au profit de la plaie « mystique », comme blessure d'amour, ainsi dans ce poème d'Antoine Favre :

Magnifiques mondains, qui de voz mortels peres  
 Apres leur jour venu faites ouvrir les corps,  
 Feignons de ne sçavoir d'où procèdent leurs morts,  
 Effets du seul péché, source de nos miseres,  
 Eslevez vos esprits à plus divins mysteres,  
 Voiez morte la vie, et dites quels efforts,  
 Meurtrirent l'immortel, le plus fort des plus forts,  
 Qui franc de tout péché souffrit tant d'improperes.  
 L'anatomie est faite et le coup jà donné  
 Dans le flanc jusqu'au cœur, m'en fait moins estonné  
 Voyez le cœur ouvert par la lance pointue,  
 Voyez quel feu d'amour brusle encor au dedans,

---

promulgation, en décembre 1563, des décrets du concile relatifs aux images sacrées (« De sacris imaginibus »), toute une littérature catholique se consacre à défendre l'usage des images, ce qui va de pair avec la reconnaissance de leur pouvoir affectif. Or c'est précisément en se référant au saint Suaire que cet usage catholique de l'image se défend d'être une idolâtrie.

<sup>24</sup> Voir le chapitre III concernant « la beauté et grandeur du corps de Jésus Christ et ses autres perfections ».

Ne cherchez de sa mort autres motifs plus grands  
Ny de la vostre aussy, si ce coup ne vous tüe<sup>25</sup>.

Le dévot congédiant la discipline anatomique (qui ouvre les corps pour chercher les causes cachées de leur mort) en souligne la vanité (puisque toute mort procède du péché originel) et encourage plutôt les médecins à détourner leur regard vers la Croix, dans l'anaphore du « voyez » qui met en branle l'imagination dévote. Le Christ crucifié est la seule anatomie véritable. Car là où l'anatomiste ne voyait qu'organes dans un corps mort, le dévot voit un « feu d'amour » qui continue de se consumer pour autrui, valeur de transitivité qui l'emporte sur la précision anatomique. Même chose pour ce crucifix de Jean Auvray :

Un homme massacré pendoit sur cette Croix,  
Si crasseux, si sanglant, si meurtry, si difforme,  
Qu'à peine y pouvoit-on discerner quelque forme,  
Car le sang que versoit son corps en mille lieux  
Deshonoroit son front, et sa bouche et ses yeux, [...]  
Sa Croix de toutes parts pissoit les flots de sang.  
Ses pieds, ses mains, son chef, et sa bouche, et son flanc  
En jettoient des ruisseaux, les cruelles tortures  
Luy avoient tout demis les os de ses jointures  
Sa peau sanglante estoit cousuë avec les os,  
Et son ventre attaché aux vertebres du dos  
Sans entrailles sembloit, une espine cruelle<sup>26</sup>.

L'agonie du Christ est dépeinte ici comme don absolu, rupture des frontières du corps, dans un dynamisme essentiel d'épanchement. Privé peu à peu de ses articulations naturelles, le corps perd sa logique architecturale et, « sans entrailles », se fond pour devenir eau et sang, fontaine eucharistique. Ce qui est digne d'être chanté n'est donc plus l'architecture corporelle que l'anatomie s'efforçait de mettre au jour, mais ce passage salvateur d'un corps intègre à un corps qui se communique, offre absolue du corps sans laquelle il n'y a pas de vertu de la Croix. Paleotti le confirme : puisque la foi est avant tout « un argument de choses non apparentes », c'est finalement moins l'apparence « anatomique » du Suaire qui compte que sa vertu. La contemplation de cette image « fait du propre doigt

---

<sup>25</sup> Antoine Favre, *Les Entretiens spirituels*, Paris, Pierre Chevalier, 1602, Centurie première, poème 23.

<sup>26</sup> Jean Auvray, *Pourmenade de l'âme dévote*, La Vierge au pied de la Croix, Pause V.

de Dieu » doit « imprimer » dans les âmes l'amour du Christ. L'anatomie du suaire permet ici la définition d'un fonctionnement spécifiquement pénitentiel de l'image dévote, miroir où l'homme pécheur lira sa faute passée, son jugement à venir.

Revisitez bien toutes ces playes et vous verrez que ce sont autant de caractères esquels il porte desjà escrite la sentence de votre condamnation<sup>27</sup>.

Jusqu'à la fin, l'explication repose sur un principe de révélations multiples qui fait du Suaire nouvellement inventé non pas une image anatomique pleinement visible mais une « Énigme » proposée aux croyants et dont la part d'invisibilité et de « reproductibilité » fonde l'authenticité.

## BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

### *Corpus primaire*

- AUVRAY Jean, *Le Thresor sacré de la Muse Saincte*, Amiens, Jacques Hubault, 1611.  
 ID., *La Pourmenade de l'ame dévote en Calvaire*, [1622], Rouen, David Ferrand, 1633.
- BIDLOO Govard, *Anatomia humani corporis*, tables de Gérard de Laresse, [Amsterdam, H. et T. Boom, 1685] Paris, Dacosta, 1972.
- COIGNARD Gabrielle (de), *Œuvres Chrestiennes* [Toulouse, Pierre Jagourt et Bernard Carles, 1594], édition critique Colette H. Winn, Paris, Droz, 1995.
- ESTIENNE Charles, *La Dissection des parties du corps humain, divisée en trois livres [De Dissectione partium corporis humani libri tres, 1545]*, Paris, Simon de Collines, 1546.
- FAVRE Antoine, *Les Entretiens spirituels, divisez en trois centuries de sonnets, la première de l'amour divin, et de la pénitence ; la seconde du tres saint sacrement de l'Autel, la troisième du Saint Rosaire, avec une centurie de quatrains dédiés à Madame Marguerite princesse de Savoye*, Paris, Pierre Chevallier, 1602.
- GALLONIO Antonio, *Trattato degli instrumenti di martirio e delle varie maniere di martoriare usate da gentili contro christiani*, Rome,

---

<sup>27</sup> Paleotti, *op. cit.*, Avant Propos.

Donangeli, 1591. Édition latine sous le titre *De sanctorum martyrum cruciabatibus* [1594]. Édition critique sous le titre *Traité des instruments de martyre*, Claude Louis-Combet, Grenoble, Millon, « Atopia », 2002.

PALEOTTI Alfonso, *Esplicatione del sacro lenzuolo ove fu involte il Signore e delle piaghe in esso impresse col suo pretioso sangue confrontate con la Scrittura sacra, Profetti e Padri, con pie meditationo de dolori*, (*De Sacra Sindone*), Bologna, 1599. Traduction française sous le titre *Tableau de mortification tiré sur l'Histoire miraculeuse des stigmates de Jésus-Christ marqués au Saint Suaire*, Paris, Eustache Foucault, 1609.

RICHEOME Louis, *Traité catholique des images et du vray usage d'icelles, extraict de la Sainte Écriture et Anciens Docteurs de l'Église*, Paris, Nicolas Chesneau, 1564.

VÉSALE André, *De Corporis humani fabrica* [Bâle, 1543], édition moderne avec préface de Jackie Pigeaud, Paris ; les Belles Lettres / Torino ; Nino Aragno Editore, 2001. Traductions françaises : *La Fabrique du corps humain*, traduction de la préface, Actes Sud, Inserm, 1987, trad. de Louis Bakelants ; Vésale, *Résumé de ses livres sur la fabrique du corps humain*, Paris, Les Belles Lettres, Science et humanisme, 2008, trad. de Jacqueline Vons.

*Anatomie (histoire, iconographie, anatomie artistique) et histoire du corps.*

*L'Anatomie humaine, cinq siècles de sciences et d'art*, Benjamin A. Rifkin ; Michael J. Ackerman, La Martinière, 2006.

*Bodily Extremities, Preoccupations with the Human Body in Early Modern European Culture*, ed. Florike Egmond and Robert Zwijnenberg, Aldershot, Ashgate, 2003.

CARLINO Andrea, *La Fabbrica del corpo, libri e dissezione nel Rinascimento*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1994 (trad. anglaise : *Books of the Body. Anatomical Ritual and Renaissance Learning*, The University of Chicago Press, 1999).

ID., *Paper Bodies, A catalogue of anatomical Fugitive Sheets, 1538-1687*, Medical History, Supplement n°19, London, Wellcome Institute for the History of Medicine, 1999.

COMAR Philippe, *Les Images du corps*, Découvertes Gallimard, n°185, 1993, rééd. 2004.

ID., *Figures du corps Une leçon d'anatomie à l'école des Beaux arts*, Philippe Comar dir., Beaux Arts de Paris les éditions, 2008.

*Corps sanglants, souffrants et macabres, 16ème-17ème siècles*, C Bouteille-Meister et K Aukrust dir., Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010, les deux articles suivants : Paola PACIFICI « Chairs mortifiées. Connaissance anatomique et esthétique de la souffrance dans la représentation des martyrs au 16ème et au 17ème siècle », p.19-30 et Lise LEIBACHER-OUVRARD, « Du 'théâtre de la cruauté' à la discipline de la dissection : les Œuvres anatomiques de Jean Riolan (1629) », p. 31-47

DUMAÎTRE Paule, *La Curieuse destinée des planches anatomiques de Lairesse*, Rodopi, Amsterdam 1982.

*Histoire du corps*, sous la direction d'Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, tome 1 « De la Renaissance aux Lumières », Paris, Seuil, 2005.

JOLY Morwena, *La Leçon d'anatomie, le corps des artistes de la Renaissance au romantisme*, Hazan, 2008.

LE BRETON David, *La Chair à Vif, usages médicaux et mondains du corps humain*, Paris, Métailié, 1993, réédition sous le titre *La Chair à vif, de la leçon d'anatomie aux greffes d'organes*, 2008.

MANDRESSI Rafael, *Le Regard de l'anatomiste, dissections et invention du corps en Occident*, Seuil, L'Univers historique 2003.

MOE Harald, *The Art of anatomical Illustration in the Renaissance and Baroque Period*, Rhodos, Danemark, 1995.

PREMUDA Loris, *Storia dell'iconografia anatomica*, Milano, Aldo Martello Editore, 1957.

*Théâtre de l'anatomie et corps en spectacle. Fondements d'une science à la Renaissance*, Ilana Zinguer et Isabelle Martin, Peter Lang, Berne, 2006.

SAWDAY Jonathan, *The Body Emblazoned, Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London and New York, Routledge, 1995.

VAN DELFT Louis, *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, PUF, 1993, 3ème partie : « Littérature et anatomie »

VE NE Magali, *Écorchés, l'exploration du corps, 14ème -18ème s.*, Albin Michel, 2001.

*Iconographie, incarnation, figure*

BELTING Hans, *La Vraie Image*, [München, Verlag C. H. Beck oHG], Paris, Gallimard, 2007.

COUSINIÉ Frédéric, *Le Peintre chrétien. Théories de l'image religieuse dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, l'Harmattan, 2000.

*Images et méditation au XVII<sup>e</sup> siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, Le temps des images, 1999.

*L'image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard, Le temps des images, 2007.

LANEYRIE-DAGEN Nadeije, *L'Invention du corps, la représentation de l'homme du Moyen Age à la fin du 19ème s*, Paris, Flammarion, 2006.

*Ouvrir, couvrir*, Verdier, 2004, à partir des œuvres plastiques de J. Vaturi. Contributions de Paul Ardenne, Raphaël Cuir, G Didi H, Alain Fleischer, Françoise Frontisi-Ducroux, Jacinto Lageira, Benny Lévy, Jessica Vaturi

*Stigmates*, Cahiers de l'Herne, sous la direction de Dominique de Courcelles, n° 75, Paris, 2001.

**TABLE DES ILLUSTRATIONS**

<a href="#">Fig. 01</a>	Vésale, <i>De Humani Corporis Fabrica</i> , frontispice, Bâle, 1543.
<a href="#">Fig. 02</a>	Vésale, planches pleine page des écorchés
<a href="#">Fig. 03</a>	Vésale, portrait de Vésale disséquant un bras
<a href="#">Fig. 04</a>	Vésale, squelette méditant sur un crâne
<a href="#">Fig. 05</a>	Vésale, système urogénital féminin en buste
<a href="#">Fig. 06</a>	Vésale, squelette laboureur
<a href="#">Fig. 07</a>	Vésale, lettrine I

- [Fig. 08](#) Vésale, lettrine O
- [Fig. 09](#) Vésale, lettrine L
- [Fig. 10](#) Vésale, lettrine V
- [Fig. 11](#) Vésale, table avec instruments chirurgicaux et thorax avec côtes écartées
- [Fig. 12](#) *Fasciculus medicinae*, 1491
- [Fig. 13](#) Sieur de Saint Hilaire, *L'Anatomie du corps humain*, frontispice, 1680
- [Fig. 14](#) Realdo Colombo, *De re anatomica*, frontispice, 1559
- [Fig. 15](#) Jean Riolan, *Œuvres anatomiques*, frontispice, 1629
- [Fig. 16](#) Thomas Bartholin, *Anatomia reformata*, 1651
- [Fig. 17](#) Antonio Gallonio, *Traité des instruments de martyre*, 1591. Figure V tirée du chapitre I « De la croix, des poteaux et autres engins de supplice »
- [Fig. 18](#) Gallonio. Figure XXXV « Martyrs écorchés vifs », tirée du chapitre X
- [Fig. 19](#) Gallonio. Figure VIII tirée du chapitre II « De la roue, de la poulie et de la presse »
- [Fig. 20](#) Carpi, *Commentaria super anatomia*, 1521-1522 et *Isagoga breves*, 1523. Femme dévoilant son utérus
- [Fig. 21](#) Carpi, homme dévoilant les muscles de son abdomen
- [Fig. 22](#) Carpi, femme enceinte au ventre ouvert
- [Fig. 23](#) Carpi, écorché représenté en posture de Christ en croix
- [Fig. 24](#) Estienne, *De dissectione partium corporis humani libri tres*, 1545 (*De la dissection des parties du corps humain*, 1546). Dissection du thorax
- [Fig. 25](#) Estienne, dissection du cerveau
- [Fig. 26](#) Estienne, dissection des viscères dans un paysage de ruines
- [Fig. 27](#) Estienne, description des organes de la génération (David et Bethsabée)
- [Fig. 28](#) Estienne, Vénus anatomique 1
- [Fig. 29](#) Estienne, Vénus anatomique 2
- [Fig. 30](#) Estienne, Vénus anatomique 3
- [Fig. 31](#) Estienne, femme sur la chaise d'accouchement



- [Fig. 32](#) Valverde, *Anatomia del corpo humano*, 1560 (dessins de Becerra, gravures de Beatrizet). Coupes du cerveau
- [Fig. 33](#) Valverde, écorché tenant sa peau
- [Fig. 34](#) Valverde, armure anatomique
- [Fig. 35](#) Valverde, frontispice
- [Fig. 36](#) Valverde, dissection du cœur ou l'écorché écorcheur
- [Fig. 37](#) Valverde, organes de la génération et sexes féminins
- [Fig. 38](#) Adriaan Van den Spieghel / Cesare Casseri, *De humani corporis fabrica libri decem*, 1627 et *De formato foetu*, 1626. Disséqué dévoilant ses viscères
- [Fig. 39](#) Van de Spieghel, dissection du larynx et des muscles du cou
- [Fig. 40](#) Van den Spieghel, représentation allégorique des organes de la génération : Flor
- [Fig. 41](#) Van den Spieghel, représentation allégorique des organes de la génération : Pomone
- [Fig. 42](#) Govaert Bidloo, *Anatomia Humani Corporis*, 1685 (gravures Gérard de Lairesse). Cadavre voilé montrant un sein. Bras écorché.
- [Fig. 43](#) Bidloo, femme voilée au thorax ouvert
- [Fig. 44](#) Bidloo, squelette au sablier
- [Fig. 45](#) Bidloo, dissection du cerveau
- [Fig. 46](#) Bidloo, jeune fille au dos écorché
- [Fig. 47](#) Bidloo, dissection d'un fœtus de petite fille
- [Fig. 48](#) Paleotti, *Espliatione del sacro lenzuolo*, Rome, 1598

**Pour citer cet article :**

Antoinette GIMARET, « Les ambiguïtés de l'imaginaire anatomique (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles), *Cahiers en ligne du GEMCA*, t. 2, 2011, p. 3-33, [En ligne].

URL : [http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/GEMCA\\_cahiers\\_2\\_2011\\_001.pdf](http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/GEMCA_cahiers_2_2011_001.pdf)