

Hélène Cazes

Université de Victoria

 <https://orcid.org/0000-0003-2370-1224>
cazesh@gmail.com

Avant-propos¹

Longtemps voilé, drapé, masqué d'une feuille de vigne, d'une main ou d'une mèche de cheveux, le sexe féminin fut rarement représenté publiquement jusqu'aux dernières décennies, lorsque les technologies nouvelles d'imagerie mais également un désir militant de reconnaissance du corps féminin susciteront la production et la diffusion de publications, d'œuvres d'art, de galeries en ligne et de photographies et donnèrent à voir, hors d'un contexte médical ou de la pornographie, vulves, clitoris et vagins.

Ce volume de *Folia Litteraria Romanica* propose de mesurer les enjeux et les discours de cette « sortie » publique, à l'aune interdisciplinaire de l'histoire, du genre, de la médecine, de l'art et de la communication et par la comparaison méthodique de cette épiphanie contemporaine avec celle, plus restreinte, de la première modernité. Son objet est le regard, dans sa cécité, son évitement, puis son retournement sur le point réputé aveugle du corps féminin.

¹ Hélène Cazes est infiniment reconnaissante aux auteurs et autrices qui ont contribué à ce volume mais surtout à ses deux coéditrices, sans qui ce volume n'aurait pas vu le jour. Elle remercie aussi le Conseil de recherches en sciences humaines, qui a financé en partie ce projet. En même temps, elle tient à préciser que cet avant-propos est un texte original de sa propre création, publié initialement sur le site internet <https://perfecta.hypotheses.org/91-2>. Ce site regroupait l'ensemble des informations relatives au projet Perfecta, un projet scientifique et personnel de longue haleine dont elle était l'initiatrice. Ce projet a réussi à rassembler des chercheurs et des chercheuses du monde entier autour des thématiques liées à la condition féminine.



© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Received: 01.04.2025. Revised: 13.07.2025. Accepted: 05.08.2025.

Funding information: Social Sciences and Humanities Research Council of Canada. **Conflicts of interest:** The Author is the thematic editor of the issue. She did not participate in the review process of the article. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication.

Une femme est-elle nue lorsqu'elle montre son sexe ? Ou est-ce autre chose ? Certes, elle est nue lorsqu'elle montre ses seins, son ventre, son pubis mais son sexe demeure intérieur, « caché par la nature par égard pour sa pudeur naturelle », écrivait Galien, pour célébrer la perfection du corps humain. Appelé « nature de la femme » pendant de longues traditions, le sexe féminin est souvent évoqué en passant, en allant au sujet de la reproduction, comme un confus assemblage décrit comme « matrice » ou « utérus ». Un effort d'explication scientifique le déplie en une collection de parties dont l'agencement et la cohérence restent obscurs. L'anatomie l'observe plus qu'elle ne le montre.

Ce sexe est longtemps défini par l'absence, le creux, l'ombre : concavité, il serait vide. On pourrait en montrer soit le contenant – le pourtour extérieur –, soit le contenu – l'enfant, justification ultime de la différence des sexes par la reproduction. Pas la structure ni l'unité. On l'entoure de voiles, vases, cubes, fenêtres, grottes, lignes et carrelages traçant des perspectives, pour faire voir les limites de l'image, pour rappeler une troisième dimension, manquante dans la représentation. Liminaire, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du corps, le sexe féminin semble hors de l'ordre des représentations. Obscène. Hors cadre. Même la pornographie échoue à le saisir, condamnée à rester au seuil du corps, en surface. Comment montrer le dehors et le dedans ?

Même si l'image pouvait en être inventée, et elle le fut, maintes fois, pourquoi montrer ce qui est caché à la vue ? La production d'images du lieu aveugle du corps relève d'abord d'une volonté de savoir et de faire savoir. D'une première modernité. Or, dès cette première sortie publique, l'image du sexe féminin confronte la construction du genre : en déplaçant les frontières du visible, elle mêle le dedans et le dehors et, très vite, le masculin et le féminin. En effet, le sexe féminin était défini, dans le système des genres, par son intériorité. « La femme porte à l'intérieur ce que l'homme porte à l'extérieur », la formule résumait la tradition hippocratique et galénique, elle évitait également l'enquête rigoureuse sur le corps. Elle traçait la ligne de partage des genres : à l'homme, le visible, le public, le protubérant ; à la femme, le secret, l'invisible, le creux.

Comme pour remédier à l'invisibilité générique des femmes, les images contemporaines portent un discours sur le statut et les enjeux du regard sur l'anatomie sexuelle ; elles disent la nécessité de connaître et faire voir l'anatomie féminine. Elles montrent non pas tant un élément du corps que le regard sur ce lieu du corps et la position de ce regard. Elles revendentiquent la réflexivité du regard sur soi et la partagent comme inclusion politique et culturelle d'un sexe trop facilement dit invisible, hideux, terrifiant. Elles disent en effet la naissance d'une nouvelle nudité féminine, au-delà de clivages binaires dont elle serait paradoxalement exclue : la reconnaissance d'une partie du corps longtemps réputée obscure, cachée, disgracieuse, comme partie intégrante de l'identité personnelle et de la perfection de l'anatomie humaine. Elles disent encore les revendications féministe et queer d'un regard réflexif, sur soi, où le corps ne serait plus objet

du regard de l'autre mais sujet. Enfin, elles disent le droit de cité, dans l'espace public, des femmes et de leur corps. La dimension publique de ces représentations contemporaines, de *L'Origine du monde* de Gustave Courbet aux *Monologues du vagin* ou à la récente *Bible du vagin*, est en effet essentielle : elle s'inscrit contre la définition générique du « second sexe », que les discours anatomiques anciens justifiaient par une conformation naturellement aveugle, inaccomplie, et condamnaient à la clandestinité.

Car les théories médicales de la tradition hippocratique, jusqu'au XVI^e siècle, lisaien dans l'intériorité des organes génitaux de la femme un dessein de la nature, qui aurait répondu à la modestie naturelle des femmes ; copie rétrovertie et inférieure du sexe masculin, le système génital féminin était décrit fragmentairement, et exclusivement pour la génération. Ce corps féminin incohérent et imparfait demeurait un « mystère », un « gouffre » sans lumière ni discours. Surtout, sans représentation si ce n'était pour en faire le champ, le cadre, l'espace de la reproduction : vide provisoirement comblé par la conception ou par la grossesse, retourné à la vacuité et à l'obscurité une fois la génération accomplie. Les premières images de l'appareil génital féminin sont celles des anatomistes de la Renaissance européenne, qui se donnèrent comme objet emblématique de la « nouvelle anatomie », fondée sur le regard, le sexe féminin : ils en décrivirent, nommèrent et firent voir les parties, montrant ce que la « culture », et non plus la « nature », avait caché.

Déjà, cette apparition sur la scène publique représente un genre : ce « sexe féminin » a une nature (modeste et lubrique tout à la fois) et un destin (la procréation). En cette première sortie de l'invisibilité, les gravures anatomiques témoignent des incertitudes du regard : comment partager une profondeur intérieure sur une page ? comment éviter (ou provoquer) le scandale de gravures « déshonnêtes » ? Cette nudité anatomique féminine s'adresse à un public restreint et masculin, celui des médecins. Elle s'accompagne d'images érotiques, pour un public, également masculin, restreint et ici privé. Ce regard est certes public, largement diffusé par la nouvelle technologie du livre imprimé ; il n'en reste pas moins détourné, par la médiation et la distance du discours scientifique, par le refus d'une réflexivité sur sa propre situation, par les détours de la bienséance, par l'inclusion presque obligée d'un pénis ou d'un fœtus, et par l'exclusion de sujets non-masculins.

*

L'un des « langages » des images du corps est biblique. Il structure une tradition visuelle durable. Premier homme et première femme, Adam et Ève, habillés d'une feuille de vigne même dans les traités d'anatomie, racontent l'histoire de la tentation et de la mortalité. Ils avertissent que le regard doit se défier de la beauté d'Ève... Le sexe, les entrailles restent hors scène. L'allusion à la nudité

biblique autorise l'image des corps. Hormis le sein nourricier de la Vierge Marie, pas de corps féminin honnête, alors ! Les corps de Vénus et d'Ève sont les seuls corps féminins qui hantent les bibliothèques et palais de la première modernité. Hors de la représentation, le récit chrétien de l'ordre du monde créé par Dieu assigne un sexe à la femme, compagne donnée à Adam pour porter son malheur et sa perpétuelle descendance, cause de sa mortalité et outil de sa reproduction. Dans ce récit, la femme est le vaisseau de l'homme : les organes narrent la salvation par la croix, passion de l'infinie douleur et rédemption du pécheur. Ils disent la complémentarité des organes et leur séparation. Ils s'inscrivent dans une temporalité, qu'ils promettent et accomplissent.

Pour les médecins, le couple originel est un *topos utile* : il permet de faire voir l'incomplétude du corps féminin comme une constitution divine. En présentant, en regard, corps masculin et corps féminin, les traités d'anatomie situent le regard hors de la « lasciveté » et illustrent leur théorie de la rétroversio : « la femme porte à l'intérieur ce que l'homme porte à l'extérieur ». Ève n'a guère besoin de feuille de vigne, sa main désigne plus qu'elle ne cache : Adam montre ce qu'il y a à voir. L'histoire rejoue celle des premiers naturalistes et médecins : la femme est chez Aristote le champ que l'homme en semence, chez Galien la compagne que la nature a donnée à l'homme pour qu'il se reproduise. Son imperfection supposée définit son rôle : par défaut de chaleur, elle ne s'accomplit jamais en la forme parfaite de l'être humain, l'homme, mais c'est justement ainsi qu'elle peut servir l'homme : elle est son réceptacle et le relai de sa descendance.

Commentant le commentaire de Mundino de Luzzi sur Galien, Berengario da Carpi donnait en 1521 (*Commentaria cum amplissimis additionibus super anatomia Mundini*, Bologne, Benedictum Hectoris, f° CCIX v°) cette caricature de la tradition médicale scolastique : un discours circulaire, hiérarchique et dogmatique.

Tout comme l'homme est la forme la plus parfaite de tous les animaux, ainsi, au regard du corps féminin, le corps masculin est le plus parfait. La cause de cette perfection est l'excellence de sa chaleur. En effet, le premier outil de la nature est la chaleur. Ainsi, nécessairement, les créatures qui en manquent sont imparfaites. Il n'y donc rien d'étonnant que le corps féminin soit moins parfait que le corps masculin, d'autant qu'il est plus froid. [...] Aussi, à l'endroit des parties génitales, la femme est moins parfaite que l'homme.

CCIX v° *Sicut igitur homo animalium omnium quid perfectissimum sicut hoc ipso masculus foemina: causa uero perfectionis est caliditatis excellentia. hec n. est primum organum naturae; in quibus igitur deficientior in his est necessarium imperfectionem esse et creaturam : nullum n. mirabile si faemineum masculino in tantum est imperfectius in qua tam frigidius. [...] Sic et mulier genitalibus particulis est imperfectior uiro [...].*

L'*Epitome* d'André Vésale (1543) propose un sommaire visuel de ses descriptions du corps humain, qu'il publie en cette même année dans *La Fabrique du corps humain*. Chacun sur sa page, les personnages de l'origine forment la

double page, le double genre humain. Dans la reprise des planches vésaliennes par Jacques Grévin, le couple est séparé par le serpent, la pomme est dans la main d'Adam, en place du crâne de la mortalité qu'il tenait dans l'image originale : le péché, au centre de la double page, est sur le point d'être accompli. Imparfait « deuxième homme », cette Ève d'avant la chute est l'un des personnages des livres d'anatomie, où une pomme rappelle, si besoin en était, le récit biblique. Ses longs cheveux et ses poses sont celles de la tentatrice. Son corps, d'avant le péché, n'est pas encore celui de la corruption et de la vieillesse : il est le corps-modèle de la femme.

En maints endroits, la *Fabrique* de Vésale contredit la tradition et les autorités médicales, les images qu'il fait graver pour le chapitre sur l'anatomie féminine reprennent néanmoins la formule attribuée à Galien et montrent la similarité des corps : les femmes sont anatomiquement identiques aux hommes, si ce n'est pour le fait que leurs organes génitaux sont retournés vers l'intérieur. Des planches anatomiques identiques, symétriques, ressemblantes mettent en scène les parallèles relevés entre les deux appareils génitaux. Voire, l'image de la matrice, de loin, pourrait être confondue avec celle de son « contenu » naturel, l'épée dont elle est le fourreau : le sexe masculin.

Dès 1543, ces images sont piratées, reprises, adaptées, copiées, recomposées. *La Fabrique* avait fourni un modèle satisfaisant à la représentation d'un lieu qu'on ne voulait ni ne savait comprendre et d'une théorie qui fondait la hiérarchie et la division des genres. Au nom de l'utilité de la reproduction, ce sexe féminin demeure néanmoins l'objet d'attentions médicales et anatomiques. Il est au programme des facultés de médecine, où il figure comme discours. On ne décrit le corps de la femme que dans ses différences d'avec celui de l'homme et on le résume d'une autre formule : *Tota mulier in utero*. La matrice contient toute la femme. Les images de ce corps ne le représentent pas, elles l'expliquent, pour sa fonction.

Discours, genres, ordres ont ainsi longtemps condamné le sexe féminin à l'invisibilité : la décence, ou la nature, voire la destinée, habillaient de prêches et théories le contrôle de ses images, tout comme elles réduisaient l'« utilité » de la femme à un rôle : la reproduction. Ainsi justifié et normé, le désir masculin créait et appelait les images de la beauté féminine, voie menant à la contemplation d'une transcendance, céleste ou terrestre. Or, de cette beauté, le sexe lui-même était exclu. Tout comme le regard sur ce sexe. Restent les miroirs, les allusions, les détours.

Et puis, voici que se donne, en représentation, une nouvelle visibilité. Elle est moderne : transgressive, politique, libre. Elle se joue dans le retournement des regards et dans la performance : exposition, exhibition, auto-gynécologie, art, bijoux. La révolution du regard scientifique avait ébranlé les traditions antiques et médiévales sur la composition du corps humain. La révolution de ces images, à la fois politiques et intimes, fait voler en éclat l'ordre fixe des genres et des frontières. Hors de la science, elle redéfinit la sphère publique et les lignes partageant masculin et féminin comme on partagerait sujet et objet. Une grammaire des identités s'invente.

Le regard moderne dénoncera tant le dépeçage anatomique que l'objectivation scientifique et pornographique. Miroirs personnels, photographie, échographies, résonances magnétiques permettent de saisir l'intérieur du corps et de se regarder/montrer soi-même. Les femmes acquièrent un regard sur leur corps, dont tirer identité et fierté. L'impression en trois dimensions, l'invention de nouvelles conventions artistiques, l'approfondissement et la diffusion des savoirs anatomiques donnent naissance à de nouvelles images. Le voile se lève. Les descriptions précises – et complètes – ainsi que les représentations de l'appareil génital féminin se multiplient comme autant de prises de position, où se joue une critique de la tradition d'illustration scientifique initiée au XVI^e siècle : violentes, la dissection et l'extraction d'organes ne donnent pas à voir le corps féminin dans sa cohérence et sa dignité.

Les procédures anciennes de mise en images suivaient les modèles masculins de représentation du corps, parfois jusqu'à proposer des images en miroir de l'appareil génital masculin, lorsqu'elles ne recourraient pas à la métaphore, florale ou géologique : voici ces conventions revisitées, renversées, revues. Le regard se retourne et se donne à voir : il est devenu geste. Surtout, y sont revendiqués le savoir sur le corps et les droits de sa représentation.

*

Dans ce volume, chercheurs et chercheuses de différentes disciplines (histoire, littérature, philosophie, histoire de l'art, bibliologie, études de genres, sciences de la santé) et artistes permettent de saisir et catégoriser les révolutions des images anciennes et contemporaines du sexe féminin : réponse, déni, revendication et scandale servent aujourd'hui le nouveau partage public de la nudité, où genres et traditions sont questionnés ; la comparaison des époques et productions le fait comprendre et mesurer.

Bibliographie

- Berengario da Carpi, Jacopo, *Commentaria cum amplissimus additionibus super anatomiam Mundini*, Bologne, Hyeronimum de Benedictis, 1521
- Cazes, Hélène, « Désordres, oscillations et déséquilibres dans l'ordonnancement des matières anatomiques: faire place au féminin dans les traités du corps humain (1521–46) », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 2023, vol. 46, n° 3/4, p. 29-82. <https://doi.org/10.33137/rr.v46i3.42635>
- Galien, *De usu partium XIV*, 160–165 (Kuhn [éd.], IV, 159–165), *Claudii Galeni Opera omnia*. Editionem curauit C[arl] G[ottlob] Kühn, Leipzig, in officina Car. Cnoblochii, vol. 1-20, 1821-1833
- Vésale, André, *De humani corporis fabrica*, Bâle, Oporinus, 1543
- Vésale, André, *Epitome*, éd. Jacqueline Vons, Stéphane Velut, Paris, Les Belles-Lettres, 2008

Hélène Cazes était professeure au département de français à l'Université de Victoria de 2001 à 2025, ainsi que la directrice du Programme d'Études médiévales. Ancienne élève de l'École Normale Supérieure (Ulm-Sèvres), agrégée de Lettres Classiques, elle a soutenu son doctorat (*Le Livre et la lyre, Grandeur et décadence du centon virgilien*) à Paris X-Nanterre (1997). Son post-doctorat (UQAM) explorait *L'invention de l'enfant-prodigie* (2001). Elle a reçu l'insigne de Chevalier dans l'Ordre des Palmes Académiques (2022) et le Prix d'excellence pour l'ensemble d'une carrière de la Société canadienne d'études de la Renaissance (2025). Ses recherches portent sur la tradition et la réception des textes, la transmission et les réseaux des savoirs, les icônes culturelles, les mythes historiographiques et les catégories du biais (genre, colonisation). Ses publications portent ainsi sur les littératures, les médiations éditoriales, la culture du livre, l'amitié, la République des Lettres, l'histoire de la médecine et des humanités médicales, ainsi que sur la bibliographie. Elle était éditrice du numéro spécial de *Renaissance et Réforme* (été/automne 2023) sur *La querelle des genres : paradoxes et modèles de la « perfection » féminine (XII^e–XVII^e s.)*.