

Nancy M. Frelick

Université de la Colombie-Britannique, Vancouver

 <https://orcid.org/0009-0000-2181-2559>

nancy.frelick@ubc.ca

Le sexe féminin et le regard de l'Autre dans la « Visio prima » du *Catoptrum microcosmicum* de Remmelin : « entre la Méduse et l'abîme »¹

RÉSUMÉ

Dans leur introduction au volume collectif, *The Body in Parts*, David Hillman et Carla Mazzio se servent de prismes provenant de la psychanalyse pour examiner l'image d'une soi-disant Méduse placée (plaquée) sur une gravure anatomique du sexe féminin dans la « Visio prima » du *Catoptrum microcosmicum* de Johann Remmelin. Il s'agit, pour ces critiques, non seulement d'étudier ce qu'ils nomment « l'âge de la synecdoque » ou du « corps morcelé », mais les rapports entre pouvoirs et angoisses projetés sur le sexe féminin dans ce fameux livre à rabats. Cependant, comme nous le verrons, la lecture de la gravure en question est loin d'être simple, ni univoque, non seulement parce qu'elle fait partie d'une œuvre complexe, mais parce qu'il y a tant de voies d'approches possibles et d'interprétations divergentes de cette œuvre hybride et mouvante. Notre article se penchera donc sur diverses lectures de la figure monstrueuse qui sert à la fois à voiler et à dévoiler ce qui se trouve sous le volet énigmatique qui la représente, à savoir les organes génitaux du corps tronqué de la femme gravide en bas de la première page du triptyque anatomique. Nous verrons que divers critiques interprètent la vignette différemment, qu'il ne s'agit pas nécessairement d'une Gorgone, et que cette image gardera, malgré tout, sa part de mystère.

MOTS-CLÉS – Johann Remmelin, *Catoptrum microcosmicum* (miroir du microcosme), feuilles volantes anatomiques, iconographie, mythologie, psychanalyse (Sigmund Freud, Jacques Lacan)

¹ Nous tenons à remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour son soutien.



© 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: 06.04.2025. Revised: 13.07.2025. Accepted: 05.08.2025.

Funding information: Social Sciences and Humanities Research Council of Canada. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication.

The Female Sex and the Gaze of the Other in the “Visio prima” of the *Catoptrum microcosmicum* by Remmelin: “Between Medusa and the Abyss”

SUMMARY

In the introduction to their collective volume, *The Body in Parts*, David Hillman and Carla Mazzio use a psychoanalytic approach to examine the image of a supposed Medusa placed (overlayed) on top of an anatomical engraving of the female sex in the “Visio prima” of Johann Remmelin’s *Catoptrum microcosmicum*. These critics are not only interested in studying what they call the “age of synecdoche” or the “body in bits and pieces”; they also wish to examine the powers projected onto women’s sexual organs, along with the anxieties they produce, in Remmelin’s famous multi-layered flap-anatomy book. However, as we shall see, reading this enigmatic image proves far from simple or unequivocal, not only because it is part of a complex network of signs, but also because of the wide-ranging approaches to and divergent interpretations of this hybrid, mobile work. This article examines various readings of the monstrous figure that serves both to cover and to uncover what lies beneath the paper tab on which it is featured, namely the genitals of the truncated body of the pregnant woman at the bottom of the first page of the anatomical triptych. Through our exploration of the work of various scholars who have studied the image and its accompanying inscriptions, as well as the book’s context, we shall see that the picture in question does not necessarily represent a Gorgon, and that, despite the significant contributions of specialists from different disciplines, this mysterious figure still seems far from revealing all of its secrets.

KEYWORDS – Johann Remmelin, *Catoptrum microcosmicum* (mirror of the microcosm), flap anatomy books, iconography, mythology, psychoanalysis (Sigmund Freud, Jacques Lacan)

« Le désir souscrit toujours au même principe :
l’obstacle est une invite au dévoilement »².

« le concept de microcosme affirme que
le monde est à l’infini miroir de lui-même.
Ce qui revient à multiplier les microcosmes,
à faire voir en toute chose un petit monde »³.

Introduction

Il y a peu d’accord sur l’identité de la figure représentée sur le volet qui couvre – et permet ainsi de découvrir – le sexe féminin sur le torse gravide vers le bas de la première des trois planches anatomiques du *Catoptrum microcosmicum* (« Miroir du microcosme »), signé par Johann Remmelin à Augsbourg en 1619 (Ill. 1)⁴.

² D. Brancher, *Équivoques de la pudeur. Fabrique d’une passion à la Renaissance*, Genève, Droz, 2015, p. 630.

³ F. Hallyn, « Le microcosme ou l’incomplétude de la représentation », in *Onzes études sur la mise en abyme, Romanica Gandensia*, 1980, n° 17, p. 183-192 ; ici p. 185.

⁴ J. Remmelin, *Catoptrum microcosmicum*, [Augsbourg], typis Davidis Francki, 1619. Il s’agit de la première version du *Catoptrum* autorisée par Remmelin, qui en a conçu la forme et les dessins, gravés par Lucas Kilian. Cette édition fut publiée à Augsbourg par David Franck en 1619, après les versions non-autorisées diffusées par Stephan Michelspacher, dès 1613. Pour plus de détails sur ces différentes

Grâce à la grande popularité de cette œuvre, beaucoup d'autres éditions et traductions – du latin de l'original en diverses langues vernaculaires – ont vu le jour, jusqu'en 1754⁵. S'inspirant sans doute des feuilles volantes élaborées par Heinrich Vogtherr (à Strasbourg) et Jobst de Negker (à Augsbourg) à partir de 1538, comme des illustrations dans la *Fabrica* de Vésale (de 1543), Rummelin a dû concevoir son livre pour un public savant – fort probablement des étudiants en médecine, comme lui – apte à comprendre la langue latine, les inscriptions en grec et en hébreu, ainsi que les références bibliques, mythologiques ou humanistes (voire alchimiques), dans cet ouvrage complexe, qui mêle médecine, morale et théologie, et dont les planches anatomiques comprennent plus de cent volets mobiles⁶.

Le présent article se focalisera sur l'analyse de la figure monstrueuse dans la « *Visio prima* » du *Catoptrum* de Rummelin par le biais de plusieurs approches différentes. Comme nous le verrons, certains critiques décrivent la figure monstrueuse sur la languette en question (Ill. 2) comme une Méduse, d'autres comme un diable, d'autres encore comme une représentation d'*Invidia* (Envie). Cette diversité d'identifications mène à une multiplicité d'interprétations qui compliquent l'étude de cet ouvrage anatomique à volets mobiles, tout en essayant d'en expliquer les composantes. Nous examinerons d'abord l'approche psychanalytique proposée par David Hillman et Carla Mazzio, qui voient en l'image en question une représentation de la Méduse. Nous passerons ensuite à d'autres lectures de la gravure, y compris un décryptage plus ou moins emblématique de la vignette et des inscriptions qui l'accompagnent, à la lumière d'outils élaborés pour l'analyse des rêves : à savoir, la condensation, le déplacement, les procédés de figuration et la surdétermination. Comme nous l'avons affirmé ailleurs, il est tout à fait légitime de lire un emblème avec les mêmes outils que ceux élaborés pour l'étude du rêve (ou du poème⁷) :

car [l'emblème] fonctionne aussi à plusieurs niveaux, comme le fameux rébus freudien ou la partition musicale de Lacan, dont la lecture polyphonique, s'alignant sur plusieurs portées, sert de point de comparaison pour l'interprétation de tout discours (verbal, pictural, musical) selon les axes syntagmatiques et paradigmatiques. Les procédés élaborés dans la *Traumdeutung* par Freud et revus par Lacan (à l'aide des distinctions de structuralistes tels

⁵ Pour l'histoire du livre, des éditions et des traductions (du latin de l'original en diverses langues vernaculaires) voir W. B. McDaniel, "The Affair of the '1613' printing of Johannes Rummelin's *Catoptron*", *Transactions and Studies of the College of Physicians*, 1938, 4th series, n° 6, p. 60-72 ; K. F. Russell, *A Bibliography of Johann Rummelin the Anatomist*, East St Kilda, Australia, J. F. Russell, 1991. Je tiens à remercier Mary Hague-Yearl de la bibliothèque Osler à l'Université McGill de m'avoir si gentiment donné accès au livre de K. F. Russell.

⁶ Pour l'histoire des feuilles volantes anatomiques, ainsi que leur fonction contemplative ou moralisatrice, voir A. Carlino, "Knowe Thyself: Anatomical Figures in Early Modern Europe", *RES: Anthropology and Aesthetics*, 1995, n° 27, p. 52-69, URL : <https://www.jstor.org/stable/20166917>, consulté le 21.02.2025.

⁷ Comme l'affirme F. Rigolot, *Poétique et onomastique. L'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, 1977, p. 116 : « Il y a surdétermination et déplacement dans le rêve comme dans le poème ».

Saussure, Jakobson, et Lévi-Strauss) peuvent servir à repérer les éléments qui structurent les liens entre texte et image, à savoir la condensation et le déplacement qui organisent tous signifiants selon les axes métaphoriques et métonymiques⁸.

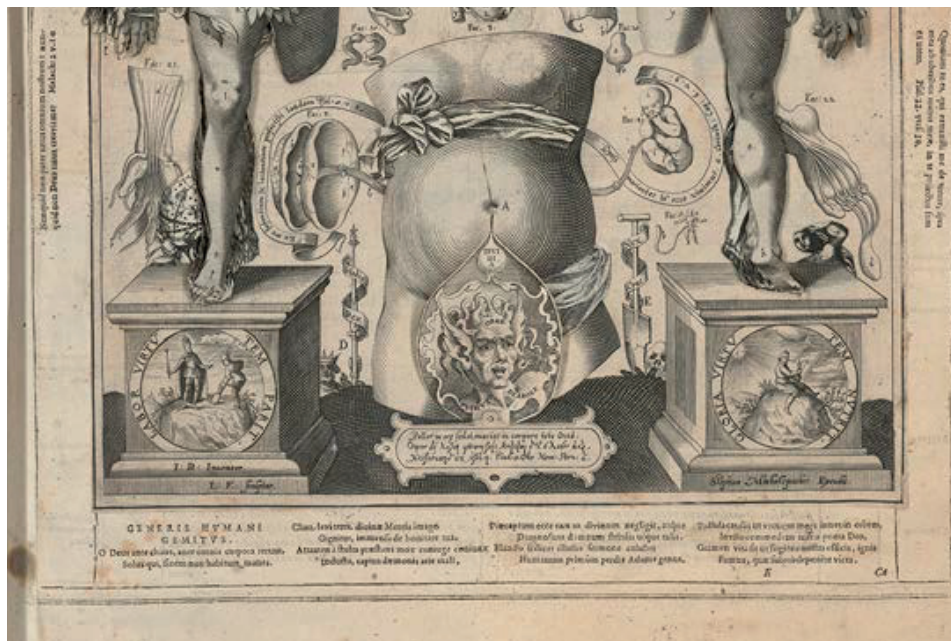


Illustration 2. [Johann Remmelin], détail de la « Visio prima », *Catoptrum microcosmicum, suis aere incisio uisionibus splendens, cum historia, & pinace, de nouo prodiit*, Augusburg, David Franck, 1619 (avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque Osler de l'histoire de la médecine de l'Université McGill)

Méduse et les méandres de la lecture psychanalytique

On reconnaîtra, dans le titre de notre article, la référence au célèbre « Rire de la Méduse » d'Hélène Cixous, qui déconstruit certains mythes antiféministes, comme celui du regard fulgurant de la Gorgone décapitée par Persée à l'aide d'un bouclier poli comme un miroir, vu l'impossibilité de contempler cette créature directement (sans médiation) sans en périr. Cixous s'attaque à ce récit phallogocentrique tout en évoquant l'impasse dans laquelle se trouvent les femmes face aux constructions misogynes du patriarcat : « On nous a figées entre deux

⁸ N. Frelick, « Lire en abyme : les emblèmes spéculaires de *Délie* », *Textimage, Revue d'étude du dialogue texte-image : le confrencier*, 2012, n° 1, URL : http://revue-textimage.com/conferencier/01_image_repatee/frelick1.html, consulté le 21.02.2025.

mythes horribles : entre la Méduse et l'abîme »⁹. Sa riposte féministe réhabilite la Gorgone : « Il suffit qu'on regarde la Méduse en face pour la voir : et elle n'est pas mortelle. Elle est belle et elle rit »¹⁰. Il s'agit pour Cixous de répondre aux angoisses suscitées par l'image de cette femme fatale si souvent liée au mauvais œil, voire au sexe féminin, notamment chez Sigmund Freud, qui perçoit une équivalence entre le chef décapité de la Gorgone, la castration et l'appareil génital des femmes. Selon lui, le sexe féminin donnerait lieu au complexe de castration chez le garçon qui aperçoit l'organe maternel entouré de poils. Paradoxalement, pour le psychanalyste viennois, les serpents (les poils pubiens, les cheveux de la Méduse) serviraient non seulement à signaler l'affolante absence de pénis chez la mère ; la prolifération de ces symboles phalliques soulignerait également l'absence-présence du membre châtré. Qui plus est, la pétrification – la rigidité de l'érection – serait une consolation pour le spectateur masculin apte à ressentir un mélange d'effroi et de plaisir devant le chef décapité, tout en constatant que sa propre virilité demeure intacte¹¹.

C'est en partie sur cette lecture freudienne de « La tête de Méduse » que repose l'interprétation de D. Hillman et C. Mazzio dans leur introduction à l'ouvrage collaboratif, *The Body in Parts*. Ces spécialistes de la Renaissance anglaise voient dans la figure monstrueuse sur le volet recelant le sexe féminin dans la « *Visio prima* » de Remmelin une représentation de la Méduse qui anticiperait la logique du psychanalyste autrichien (liant le chef décapité de la Gorgone à l'appareil génital féminin et à l'angoisse de castration chez l'être masculin) : « Freud's perception that "Medusa's head takes the place of a representation of the female genitals" is stunningly prefigured by Remmelin's placement of the Medusa head over the female sexual organs »¹².

Hillman et Mazzio s'intéressent surtout à la fragmentation du corps et aux rapports entre la partie et le tout dans différentes représentations visuelles et textuelles au seuil de la modernité (le thème de leur volume collectif). C'est dans ce contexte qu'ils citent l'illustration tirée de la première des trois planches anatomiques ouvrantes du *Catoptrum* de Remmelin¹³. Les deux éditeurs se penchent sur l'organisation de la « *Visio prima* », malgré le chaos apparent des composantes de cette planche anatomique, y compris la disposition des parties démembrées du corps qui y sont représentées. Selon eux, cette gravure s'organiserait autour d'une série

⁹ H. Cixous, « Le rire de la Méduse » [1975], in *Le rire de la Méduse et autres ironies*, préface de F. Regard, Paris, Galilée, 2010, p. 35-68 ; ici p. 54.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ S. Freud, "Medusa's Head", in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trad. J. Strachey, 24 vols, London, Hogarth Press, 1955, t. 18, p. 273-274.

¹² D. Hillman, C. Mazzio, "Introduction: Individual Parts", in *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, ed. D. Hillman, C. Mazzio, New York, Routledge, 1997, p. XI-XXIX, <https://doi.org/10.4324/9780203379554> ; ici p. XVI.

¹³ La « *Visio prima* » du *Catoptrum* de Remmelin sert de frontispice à leur introduction.

d'oppositions binaires, lui prêtant un ordre certain et une disposition logique sur la page : masculin/féminin ; intérieur/extérieur ; ce qui est divin ou céleste vers le haut/la dimension monstrueuse du domaine corporel, surtout en ce qui concerne les parties inférieures, vers le bas. Ils s'appuient sur les théories élaborées par Jacques Lacan pour en gloser le sens. Les tensions entre le spectre de la désorganisation corporelle et l'ordonnement catégorique (dans la gravure du *Catoptrum*) rappelleraient, selon eux, la description lacanienne de la formation du sujet dans le « Stade du miroir », où un sens de « Discorde primordiale » émergerait en même temps que l'image d'une totalité corporelle, créant ainsi la fantaisie d'un corps morcelé, qui représenterait rétrospectivement le chaos présymbolique (du réel). D'après Lacan, l'imaginaire laisserait entrevoir une image du corps unifié tandis que les structures du « Nom-du-Père » dans le registre du symbolique régleraient les rapports entre moi et autre, masculin et féminin, ce qui est permis ou interdit¹⁴.

Hillman et Mazzio signalent que le « Nom-du-Père » (*Jehova*) se trouve littéralement inscrit (en hébreu) en haut de la planche de Rummel ; l'image de la Gorgone, située plus bas, instaurant une opposition structurelle, une contrepartie menaçante, au tétragramme. Même si la tête de Méduse s'avère une icône apotropaïque notoire, incarnant la logique paradoxale du *pharmakon* ("disease and cure, threat and protection, poison and remedy"¹⁵), le déplacement de la figure monstrueuse vers le bas anticiperait de manière inouïe¹⁶ la logique freudienne quant au complexe de castration (dont il était question plus haut). Hillman et Mazzio ajoutent, dans une note, que le déplacement littéral de la tête tranchée vers le bas (le bas-ventre) du torse tronqué de la femme gravide (dans la partie inférieure de la planche) pourrait nous faire penser au moment où le chef de Méduse est séparé de ses épaules¹⁷.

Un problème avec cette interprétation s'annonce dès que l'on constate que la tête monstrueuse sur le volet en question n'est pas en fait détachée de ses épaules. Cependant, le torse gravide en bas de la gravure – sans doute inspiré, en partie, par les illustrations de la *Fabrica* de Vésale – n'a pas de chef, d'épaules, ni de membres. Selon Valerie Traub, ce serait pour pallier l'anxiété provoquée par

¹⁴ D. Hillman, C. Mazzio, "Introduction", *op. cit.*, p. XVI-XVII.

¹⁵ Il s'agit d'une citation de l'introduction à l'anthologie de M. Garber, N. J. Vickers (ed.), *The Medusa Reader*, New York, Routledge, 2003, p. 1. Voir cette anthologie pour plus d'informations sur l'emploi du mythe de la Méduse dans la littérature, ainsi que N. Frelick, "Woman as Other: Medusa and Basilisk in Early Modern French Literature", *French Forum*, 2018, vol. 43, n° 2, p. 285-300, <https://dx.doi.org/10.1353/frf.2018.0021>

¹⁶ Nous nous servons de ce terme (ici et ailleurs) pour évoquer le sens du mot « uncanny » en anglais, qui est parfois utilisé pour traduire le mot allemand « unheimliche », le concept freudien souvent traduit par « inquiétante étrangeté » en français. Pour une discussion de ce concept chez Freud en rapport avec son interprétation de Méduse comme emblème du sexe féminin, voir J. Sawday, *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London, Routledge, 1995, p. 159-162, <https://doi.org/10.4324/9781315887753>

¹⁷ D. Hillman, C. Mazzio, "Introduction", *op. cit.*, p. XXVIII, n. 34.

la dissection anatomique du corps que Vésale et ses suivants se seraient servis de formes tirant du statuaire grec, récemment redécouvert. L'image de beauté, d'unité et de cohérence de ces formes extérieures, bien proportionnées et sculptées en pierre dure, mitigerait l'inconfort créé par la vulnérabilité, la perméabilité, du corps humain et le chaos apparent de son intériorité, composée d'un amas de viscères, d'organes, de veines et d'os¹⁸.

Or, Hillman et Mazzio affirment que la Gorgone décapitée n'évoquerait pas uniquement l'angoisse de castration relevée par Freud ; elle représenterait aussi la crainte liée au phénomène plus vaste du démembrement et de la dissection anatomique. Le chef sevré de Méduse serait alors une configuration épouvantable du corps morcelé, car il s'agirait non seulement d'une tête tranchée, mais d'un effrayant assemblage de composantes exagérées – une chevelure monstrueuse, des oreilles grotesques, une bouche béante. Ainsi, la Méduse de Remmelin ne serait pas tant un avertissement contre la perte d'une partie du corps en particulier (comme du pénis, pour Freud) ; elle représenterait une perte de cohérence corporelle plus généralisée – et, en fin de compte, un manque de cohérence en tant que telle. Hillman et Mazzio rappellent que la partie, détachée du tout, représente aussi un défi au sens, à la structure signifiante. C'est ce manque de cohérence, ce « chaos présymbolique », ainsi que la tension entre les parties du corps et l'unité corporelle qui git au cœur des structurations sociales et symboliques, qu'ils croient discerner dans le corps morcelé lacanien. Ils sont donc amenés à faire un rapprochement entre la créature dans le *Catoptrum* de Remmelin, qu'ils prennent pour Méduse, et la mention de la Gorgone dans le deuxième séminaire de Jacques Lacan. Selon eux, la Méduse lacanienne serait une incarnation inouïe d'illisibilité (“an uncanny corporealization of illegibility”), qu'ils décrivent comme une bouche béante qui vide le monde de sens¹⁹. Ils citent ensuite le passage pertinent du séminaire du psychanalyste français où il est question de cette « vraie tête de Méduse », en occultant le contexte de l'extrait. Nous citerons le paragraphe en entier pour en situer les renvois, car il s'agit non seulement de la relecture d'un rêve de Freud, mais du « rêve initial, le rêve des rêves, le rêve initialement déchiffré [...] celui de l'injection d'Irma »²⁰ :

La phénoménologie du rêve de l'injection d'Irma nous a fait distinguer deux parties. La première aboutit au surgissement de l'image terrifiante, angoissante, de cette vraie tête de Méduse, à la révélation de *ce quelque chose d'à proprement parler innommable, le fond de cette gorge, à la forme complexe, insituable, qui en fait aussi bien l'objet primitif par*

¹⁸ V. Traub, “Gendering Mortality in Early Modern Anatomies”, in *Feminist Readings of Early Modern Culture: Emerging Subjects*, ed. V. Traub, M. L. Kaplan, D. Callaghan, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 44-92 ; ici p. 51-52.

¹⁹ D. Hillman, C. Mazzio, “Introduction”, *op. cit.*, p. XVI-XVII.

²⁰ J. Lacan, *Le séminaire, livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955)*, éd. J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1978, p. 178.

excellence, l'abîme de l'organe féminin d'où sort toute vie, que le gouffre de la bouche, où tout est englouti, et aussi bien l'image de la mort où tout vient se terminer, puisque en rapport avec la maladie de sa fille [de Freud], qui eût pu être mortelle, la mort de la malade [sa patiente] qu'il a perdue à une époque contiguë à celle de la maladie de sa fille, qu'il a considérée comme je ne sais quelle rétaliation du sort pour sa négligence professionnelle – une *Mathilde pour une autre*, écrit-il. Il y a donc apparition angoissante d'une image qui résume ce que nous pouvons appeler la révélation du réel dans ce qu'il y a de moins pénétrable, du réel sans aucune médiation possible, du réel dernier, de l'objet essentiel qui n'est plus un objet, mais ce quelque chose devant quoi tous les mots s'arrêtent et toutes les catégories échouent, l'objet d'angoisse par excellence²¹.

Hillman et Mazzio affirment que le passage de Lacan où il est question de Méduse (ou du moins la partie citée dans leur « Introduction ») résumerait l'idée que la partie « innommable » du corps représenterait toujours une menace potentielle à l'ordre signifiant, à l'ordre symbolique du Nom-du-Père – tout en le stabilisant. Ils avancent que Rémelin aurait ajouté l'image de la Méduse à la première version autorisée du *Catoptrum* (de 1619) pour protéger son livre contre le démembrement et la dispersion qui ont eu lieu lors de la dissémination des éditions primitives non-autorisées (à partir de 1613). De cette perspective, la Gorgone incarnerait tout autant les angoisses liées au morcèlement textuel qu'à la dissection médicale. Tel un Persée, Rémelin aurait donc « décapité » le torse en bas de la gravure et y aurait apposé la tête de Méduse en guise d'égide ou d'emblème apotropaïque – tel le « gorgonéion » porté par la déesse Athéna – pour servir de défense contre le risque de défiguration corporelle et symbolique²².

Cette interprétation est passionnante, mais partielle, surtout en ce qui concerne les apports potentiels des deux psychanalystes en question, qui examinent un rêve capital où il est question du traitement de femmes jugées « hystériques » – et, comme on le sait, il s'agit d'un diagnostic qui était, pendant longtemps, lié à une conception erronée du sexe féminin en général et de l'utérus en particulier. Dans le texte onirique de Freud (de l'injection faite à Irma) examiné par Lacan dans son deuxième séminaire, il s'agit en fait de l'examen visuel et de l'auscultation d'une femme par un groupe d'hommes, tous médecins. Freud en explique le contexte dans un préambule : Irma est une patiente et une amie de la famille que le psychanalyste viennois avait diagnostiquée comme souffrant de symptômes hystériques, mais qu'il n'avait pas réussi à guérir complètement. Il sent que son ami Otto – qui était

²¹ *Ibid.*, p. 196. Nous soulignons la partie du paragraphe citée par Hillman et Mazzio d'après la traduction anglaise par S. Tomaselli tirée de J. Lacan, *The Second Seminar: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954-1955*, ed. J.-A. Miller, trans. S. Tomaselli, New York, Norton, 1991. Selon D. Hillman, C. Mazzio, "Introduction", *op. cit.*, p. XVII: "He [Lacan] calls Medusa's head '(t)his something, which properly speaking is unnameable, the back of this throat, the complex, unlocatable form, which also makes it into the primitive object *par excellence*, the abyss of the feminine organ from which all life emerges, this gulf of the mouth, in which everything is swallowed up".

²² D. Hillman, C. Mazzio, "Introduction", *op. cit.*, p. XVII.

resté avec la jeune veuve et sa famille pendant les vacances d'été – lui en fait le reproche et il désire se justifier en composant une lettre détaillant le cas d'Irma au docteur M., un ami commun et une autorité dans le domaine. C'est cette nuit-là – ou au petit matin du 24 juillet 1895, après avoir passé la soirée à écrire sa lettre d'autojustification – que le psychanalyste fait le rêve de l'injection d'Irma, qu'il prend en note dès son réveil²³. Et c'est dans son exposé de ce rêve primordial pour *L'interprétation des rêves* (*Die Traumdeutung*, 1900), que Lacan évoque la métaphore du surgissement de la tête hallucinante de Méduse, comme symbole de l'angoisse et de l'effroi du rêveur lors de l'examen cauchemardesque de la cavité buccale de sa patiente, Irma, qu'il avait repris (en songe) pour ne pas avoir suivi ses conseils. L'image de la Méduse n'est pas présente dans le récit de Freud, ni dans son analyse du rêve, dont les éléments principaux sont les suivants : Freud sermonne la jeune femme, lui disant que si elle a toujours des douleurs, c'est de sa faute, car elle n'a pas accepté sa « solution ». C'est parce qu'elle se plaint de maux de gorge (puis de douleurs à l'estomac et au ventre) qui l'étouffent ou l'étranglent, que le psychanalyste décide de l'examiner pour voir si ses symptômes n'avaient pas une cause organique, qui lui aurait échappée. L'analyste se plaint de la résistance initiale de la patiente à ouvrir la bouche²⁴. En inspectant son pharynx il y perçoit des taches blanchâtres, les signes d'une infection physique, confirmée par le docteur M. La cause de la maladie d'Irma aurait donc été organique, et non pas purement psychologique, comme il l'avait prétendu. Il se serait donc trompé. En même temps, une maladie physique l'acquitterait, expliquant (de manière rassurante pour lui) pourquoi son traitement n'avait pas été complètement efficace. De plus, la cause de l'infection est vite attribuée à autrui dans le rêve : elle proviendrait d'une mauvaise injection que son ami Otto lui aurait donnée et, de surcroît, avec une seringue qui n'était probablement pas propre. Ainsi, Freud se serait vengé, en songe,

²³ Pour le récit onirique de Freud, voir la version donnée (en français) par J. Lacan, *Le séminaire, livre II, op. cit.*, p. 180, ainsi que la traduction anglaise de la *Traumdeutung* : S. Freud, *The Interpretation of Dreams*, trans. J. Strachey, New York, Avon Books, 1965, p. 138-154. Pour une discussion des personnages historiques derrière les pseudonymes attribués par le psychanalyste viennois aux individus qui paraissent dans son rêve, voir E. Roudinesco, M. Plon, « Irma (l'injection faite à) », in *Dictionnaire de la psychanalyse. Nouvelle édition augmentée*, Paris, Fayard, 2000, p. 536-537.

²⁴ J. Lacan, *Le séminaire, livre II, op. cit.*, p. 186, nous dit : « Ayant obtenu que la patiente ouvre la bouche – c'est de cela qu'il s'agit justement dans la réalité, qu'elle n'ouvre pas la bouche –, ce qu'il voit au fond, ces cornets du nez recouverts d'une membrane blanchâtre, c'est un spectacle affreux. Il y a à cette bouche toutes les significations d'équivalence, toutes les condensations que vous voudrez, tout se mêle et s'associe dans cette image, de la bouche à l'organe sexuel féminin, et passant par le nez – Freud, juste avant ou juste après, se fait opérer par Fliess ou un autre, des cornets du nez. Il y a là une horrible découverte, celle de la chair qu'on ne voit jamais, le fond des choses, l'envers de la face, du visage, les secrétats par excellence, la chair dont tout sort, au plus profond du mystère, la chair en tant qu'elle est souffrante, qu'elle est informe, que sa forme par soi-même est quelque chose qui provoque l'angoisse. Vision d'angoisse, identification d'angoisse, dernière révélation de *tu es ceci – Tu es ceci, qui est le plus loin de toi, ceci qui est le plus informe* ».

contre celui qui l'avait contrarié avec son ton réprobateur en parlant de la guérison incomplète d'Irma. L'auteur de *L'interprétation des rêves* en tire la conclusion qu'il s'agit, dans le travail onirique, de l'accomplissement d'un désir, car le contenu et la motivation de ce rêve-clé tournaient autour d'un seul souhait : prouver qu'il est un praticien consciencieux en renvoyant la responsabilité pour la faute en question sur quelque chose ou quelqu'un d'autre à travers l'élaboration de toute une suite de déplacements et de raisonnements – à vrai dire, une succession d'explications ou de causes incompatibles, qui s'excluent mutuellement²⁵ – dont les correspondances ou liens associatifs peuvent être analysés (ou remis en cause) rétrospectivement.

Selon l'interprétation du rêve par Lacan – qui en privilégie une autre dimension, à savoir « la régression de l'*ego* », la « décomposition spectrale de la fonction du moi »²⁶ dans l'imaginaire devant les affres du réel – la gorge de la patiente se transformerait en un véritable abîme dans lequel les marques de la maladie et de la mort (les marques du réel) se trouveraient inscrites et contribueraient à l'anéantissement du sujet. Le surgissement de la tête de la Méduse traduirait donc l'angoisse et l'effroi du rêveur devant tout ce qui se trouve au-delà de son contrôle – du contrôle illusoire du moi dans l'imaginaire – lorsqu'il envisage les signes ou symptômes d'une fatalité (réelle) à laquelle l'analyste (le sujet-supposé-savoir) craint avoir contribué inconsciemment, en raison de son manque de compétence et son ignorance, sa cécité, son ambition, sa passion, voire son contre-transfert²⁷. Les médecins et les psychiatres ont un pouvoir réel de vie et de mort sur leurs patients, mais ils ne sont guère omniscients, ni tout-puissants. Ainsi, en même temps que le moi tient à garder ses illusions de maîtrise intactes, l'inconscient du rêveur essaie de lever le voile sur ses méprises – situées dans l'imaginaire, le domaine de l'*ego*, du moi, de la méconnaissance – à travers le langage des rêves, qui est régulé par

²⁵ Freud compare ces raisonnements oniriques à la logique justificative de l'homme qui a emprunté un chaudron de cuivre à son voisin. Il tente de se disculper face à l'accusation du propriétaire, qui se plaint car son chaudron est maintenant percé : l'homme prétend qu'il n'y a pas de problème, tout d'abord parce qu'il a rendu le récipient intact ; ensuite, parce qu'il avait déjà un trou lorsqu'il l'a reçu ; et finalement, parce qu'il n'a, en fait, jamais emprunté le chaudron. Chacune de ses affirmations, prise séparément, serait valable, mais, mises ensemble, elles s'excluent mutuellement, révélant sa culpabilité. J. Lacan, *Le séminaire, livre II, op. cit.*, p. 200, explicite l'analogie entre le sophisme de ce récit et celui du rêve de l'injection d'Irma : « En fait, au moment où se fait entendre dans la plus grande cacophonie le discours des multiples *ego*, l'objection qui intéresse Freud est sa propre culpabilité, en l'occasion à l'égard d'Irma. L'objet est détruit, si on peut dire, et sa culpabilité dont il s'agit est en effet détruite avec lui. Comme dans l'histoire du chaudron percé, ici il n'y a pas eu crime, puisque, *premièrement*, la victime était – ce que le rêve dit de mille façons – déjà morte, c'est-à-dire déjà malade d'une maladie organique que Freud précisément ne pouvait pas soigner, *deuxièmement*, le meurtrier, Freud, était innocent de toute intention de faire le mal et, *troisièmement*, le crime dont il s'agit a été curatif, car la maladie qui est la dysenterie – il y a un jeu de mots entre dysenterie et diphtérie – est justement ce qui délivrera la malade – tout le mal, les mauvaises humeurs, s'en iront avec elle ».

²⁶ *Ibid.*, p. 197.

²⁷ *Ibid.*, p. 196.

les lois du symbolique (du Non/Nom-du-Père chez Lacan). Et, comme on l'a vu, Freud admet qu'il a fait ce songe parce qu'il se sentait coupable envers Irma et les autres femmes qu'il n'avait pas réussi à guérir – ou pire, qu'il avait mal soignées en leur donnant des médicaments nuisibles, voire des piqûres mortelles.

Assurément, l'analyste a peur d'avoir fait de graves erreurs, en ce qui concerne le diagnostic et la cure d'Irma. Il souhaiterait en déplacer la faute, soit en l'attribuant à la patiente désobéissante – qui n'avait pas accepté sa « solution » (dans tous les sens du terme : sa solution au problème, son remède, sa forme liquide, son injection) – soit en plaçant le blâme sur un autre médecin, son ami Otto (également présent dans le rêve). Ce dernier, qui avait aussi traité Irma, l'aurait rendue malade (avec sa « solution » à lui) en lui donnant une injection avec une seringue qui était sale – une erreur dont Freud n'aurait jamais été coupable, selon lui. Mais, cette négation, cette insistance, qui devrait l'innocenter en éclipsant sa faute, sert en même temps à la révéler, car elle l'incite à mettre différents cas en revue pour se disculper – et certains cas s'avèrent fort embarrassants, surtout en vue de l'éthique médicale et pharmacologique du *primum non nocere*, le premier principe thérapeutique selon lequel il ne faut surtout pas nuire aux patients.

Dans sa propre interprétation du rêve, Freud reconnaît que les autres médecins présents – ses amis, Otto et Léopold, ainsi que le docteur M. – sont en fait des *alter ego*. Ces homologues représentent différentes facettes ou versions de son moi, ainsi que l'autorité – masculine, voire homosociale²⁸ – de la médecine, de la psychanalyse, qui devrait aussi être remise en cause, surtout si les praticiens ne savent pas comment soigner leurs patientes, qu'ils tendent à blâmer et à traiter comme des enfants difficiles (désobéissants) lorsque tout ne se déroule pas comme prévu. C'est ce que soutient Shoshana Felman, qui affirme que ce sont les problèmes du patriarcat – les rapports inégaux entre hommes et femmes – d'un point de vue personnel tant que professionnel, qui se trouvent au cœur de ce rêve fondamental pour Freud²⁹. Le rapport hiérarchique entre docteur et patiente perpétue l'autoritarisme et le paternalisme d'un système genré, construit selon la dialectique du maître et de l'esclave³⁰. En effet, c'est ce que la logique onirique suggère ici, car si l'analyste se dédouble – grâce aux mécanismes inconscients

²⁸ C'est le terme élaboré par E. K. Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985. Dans l'homosocialité masculine, il s'agit d'un désir triangulaire selon lequel certains groupes d'hommes se soudent et s'épaulent au détriment des femmes pour assurer la dominance des structures patriarcales.

²⁹ J. Lacan, *Le séminaire, livre II, op. cit.*, p. 209, semble être de cet avis, car il dit : « Ce qu'il y a de plus angoissant dans la vie de Freud, ses rapports avec les femmes, ses rapports avec la mort, sont télescopés dans la vision centrale de son rêve, et pourraient certainement en être extraits par une analyse associative ».

³⁰ Cf. S. Felman, "From: 'Competing Pregnancies: The Dream from Which Psychoanalysis Proceeds (Freud, *The Interpretation of Dreams*)'", in *The Claims of Literature: A Shoshana Felman Reader*, ed. E. Sun, E. Peretz, U. Baer, New York, Fordham University Press, 2007, p. 196.

de la condensation, du déplacement et des procédés de figuration³¹ – Irma, la patiente au cœur du songe, se démultiplie également. Derrière Irma, il y a toute une série d'autres femmes qui hantent l'analyste, d'autres soi-disant mauvaises patientes, ainsi qu'une femme plus soumise et charmante – qui serait sans doute une patiente idéale – pour faire contraste. Toutes ces femmes récalcitrantes sont là par association, parce qu'elles ne veulent pas non plus se laisser faire (ouvrir la bouche) lorsque le docteur veut les examiner, les traiter, y compris la femme gravide de Freud – qui n'est jamais nommée, sauf en note, mais qui est implicitement présente dans le contexte du rêve, car l'analyste ouvre son récit en énonçant qu'ils reçoivent (« nous recevons ») des invités dans un grand hall – et, enfin, Mathilde, une patiente décédée après avoir reçu une injection mortelle à cause de la négligence de l'analyste viennois, comme le rappelle Lacan. Celle-ci évoque le souvenir de la fille aînée de Freud, qui partage le même nom (Mathilde) et qui est presque morte, vers le même moment, d'une grave maladie dont elle était atteinte lors de la dernière grossesse de sa mère (l'épouse du rêveur) – autre coïncidence de faits avec les circonstances actuelles. La mort de la patiente nommée Mathilde prouve que Freud n'est pas aussi innocent qu'il le souhaiterait, qu'il est en fait coupable du crime imputé à son ami Otto : une injection toxique, voire létale. Le psychanalyste viennois vit dans la crainte de représailles, d'un châtiment qu'il se serait attiré et selon lequel une Mathilde (sa fille) serait prise par le sort pour payer la mort de l'autre (la malade qu'il a tuée en lui donnant une « solution » mortelle, un remède fatal) : « une *Mathilde pour une autre*, écrit-il », comme le rappelle Lacan³². Ainsi, il ne s'agit pas uniquement de l'accomplissement d'un souhait, mais aussi du retour du refoulé dans l'élaboration du rêve de l'injection d'Irma, qui rassemble une constellation d'éléments associatifs autour de la vie et la mort, la gravidité de la femme de Freud étant liée à la mort d'une patiente dans son esprit, ainsi qu'à la crainte pour la vie de sa fille et d'une autre patiente qu'il n'a pas su guérir avec ses cures, qui s'avèrent parfois bien pires que la maladie diagnostiquée.

Ainsi, la Méduse métaphorique qui apparaît dans l'interprétation lacanienne du rêve fondamental de Freud signalerait, en quelque sorte, « l'ombilic du rêve » de l'injection d'Irma, ainsi que l'irruption angoissante, affolante, traumatisante, du réel dans l'imaginaire et le symbolique, qui médiatisent la réalité selon Lacan³³.

³¹ Voir la *Traumdeutung* de Freud.

³² J. Lacan, *Le séminaire, livre II, op. cit.*, p. 196.

³³ J. Lacan, *ibid.*, p. 209, décrit ainsi l'appréhension de ce « réel ultime » dans le rêve : « Image énigmatique à propos de laquelle Freud évoque l'ombilic du rêve, cette relation abyssale au plus inconnu qui est la marque d'une expérience privilégiée exceptionnelle, où un réel est appréhendé au-delà de toute médiation, qu'elle soit imaginaire ou symbolique. En bref, on pourrait dire que de telles expériences privilégiées, et spécialement semble-t-il dans le rêve, sont caractérisées par le rapport qui s'y établit à un autre absolu, je veux dire à un autre au-delà de toute intersubjectivité ».

Rappelons que l'ombilic représente, pour Freud, un point dans le rêve qui s'avère insondable, un point de contact avec l'abîme, l'altérité radicale, l'inconnu³⁴.

Détours diaboliques

Pour revenir à Rimmelin, on peut se demander s'il s'agit bien de la figure de Méduse sur le volet qui couvre le sexe féminin dans la « *Visio prima* » du *Catoptrum*, puisque différents critiques en proposent d'autres interprétations. Certains, comme Valerie Traub, y voient le visage d'un diable, qui couvrirait les organes génitaux sur le torse grévidé pour en dénoncer le lien au péché, à l'erreur et à la damnation, à travers deux types d'équivalences : entre le corps féminin et la matière, d'une part, et, d'autre part, entre la dissection et la transgression religieuse. Selon Traub, ces rapprochements serviraient non seulement à blâmer les femmes (en tant que filles d'Ève) comme la source de tout péché ; ils projetteraient aussi sur elles les problèmes ontologiques de la matière, tout en soulignant, en même temps, l'incapacité épistémologique de la dissection à résoudre ces difficultés embarrassantes. Qui plus est, Traub affirme que l'image diabolique en question ne serait pas tant une illustration métaphorique qu'une allégorie du mal, le torse décapité d'« Ève » désignant le corps féminin comme le site du péché primordial et de la connaissance charnelle pour consolider le sens masculin de cohérence et d'immunité à la mortalité (dans l'imaginaire). En fin de compte, le *Catoptrum* de Rimmelin, qui confronte le regard masculin de ses lecteurs-spectateurs avec une prolifération de fragments et de couches anatomiques, les séduirait en même temps avec ses jeux ambivalents, pornographiques, voire sadomasochistes, les invitant à participer à l'acte voyeuriste de dissection et de "strip-tease" (en ouvrant ses volets anatomiques), tout en les châtiant pour leurs attouchements illicites, qui s'avèrent non seulement défendus, mais aussi frustrants et futiles, selon Traub³⁵.

Lyle Massey, par contre, allègue qu'il faudrait surtout comprendre le *Catoptrum* par le biais de la magie, car il s'agirait de l'influence sur Rimmelin de l'imprimeur Stephan Michelspacher quant à l'alchimie, la kabbale et la Rose-Croix³⁶. Selon

³⁴ Cf. S. Freud, *The Interpretation of Dreams*, *op. cit.*, p. 143, n. 2 et p. 564. Cf. M. Tricot, « L'ombilic du rêve », *Figures de la psychanalyse*, 2010/1, n° 19, p. 75-80, URL : <https://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2010-1-page-75.htm>, consulté le 21.02.2025, qui caractérise cette métaphore corporelle comme une sorte de « trou-nœud » paradoxal, car il s'agit à la fois d'une sorte d'ouverture, en apparence, qui est en fait une impasse : « l'ombilic, trou fermé, à la différence des orifices du corps – ouverts comme zones érogènes –, fermé par la naissance, mais ouvert comme lieu de passage à un flot continu avant cette césure de la mise au monde. Ce n'est pas un orifice pulsionnel, c'est un stigmate, une cicatrice, point qui dans le rêve ne peut être dépassé, point où le rêve, en tant que réseau, s'arrête, clôture où s'origine l'ordre symbolique » (p. 78).

³⁵ V. Traub, "Gendering Mortality in Early Modern Anatomies", *op. cit.*, p. 83-85.

³⁶ L. Massey, "The Alchemical Womb: Johann Rimmelin's *Catoptrum microcosmicum*", in *Visual Cultures of Secrecy in Early Modern Europe*, ed. T. McCall, S. Roberts, G. Fiorenza, Kirksville, MO, Truman State University Press, 2013, p. 208-228.

cette optique, cacher les organes génitaux féminins derrière le portrait d'un diable évoquerait non seulement le lien entre la femme et le péché originel (comme le propose Traub), mais renverrait surtout à l'alchimie et aux secrets de la génération. L'image diabolique fonctionnerait en même temps comme un avertissement apotropaïque pour le lecteur-spectateur en ce qui concerne les risques de la conception, souvent discutés dans les discours sur les naissances monstrueuses³⁷. L'utérus – la « matrice du microcosme » pour Paracelse³⁸ – serait comme la pierre philosophale, c'est-à-dire liée à la résurrection du Christ et aux renaissances du phénix, comme dans la gravure de la troisième planche anatomique ou « *Visio tertia* » de R Emmelin (Ill. 3). Le fait que les organes de reproduction de la femme contiennent les secrets de la génération – que l'utérus s'avère capable de transmuier des substances et d'engendrer la vie – transformerait la matrice en un laboratoire alchimique susceptible de produire des effets magiques, voire des transformations démoniaques. Ainsi, pour Massey, l'anatomie moralisatrice de R Emmelin ne rappellerait pas uniquement le péché d'Adam et Ève (qui sont représentés sur les planches du livre³⁹) ; elle évoquerait également Lilith (de manière implicite), dont les pouvoirs occultes se seraient transférés à l'utérus. Un rappel à l'image de la matrice en tant que pierre philosophale comparable au phénix se ressuscitant – tel l'oiseau de feu représenté en dessous des organes génitaux de la femme couverts par le nuage de fumée émanant de la créature ailée dans la « *Visio tertia* » – se trouverait inscrit sur la banderole autour du fœtus près du torse gravide en bas de la « *Visio prima* » : « *Quasi morientes & ecce uiuimus* » (comme mourants, et voici que nous vivons). Cette citation biblique

³⁷ *Ibid.*, p. 221. Cf. A. Paré sur les « Exemples de monstres qui se font par imagination », le chapitre IX de son *Livre, traitant des Monstres et Prodiges*, in *Les Œuvres*, éd. E. Berriot-Salvadore, J. Céard, G. Pineau, 4 vols., Paris, Garnier, 2019, t. 3, p. 2738-2743.

³⁸ L. Massey, « The Alchemical Womb », *op. cit.*, p. 224.

³⁹ Voir le serpent qui sort des orifices du crâne renversé en bas de la « *Visio tertia* » et qui tend une branche de pommier avec son fruit à Ève (dont l'image représente le corps féminin), ainsi que le crucifix au-dessus de la tête du reptile dans la « *Visio secunda* », qui symbolise le fait que le sacrifice du Christ a racheté le péché d'Adam (dont l'effigie représente l'anatomie masculine) – c'est le sens du poème inscrit en bas de cette deuxième page : « *Mediatoris Christi solatium* » (La consolation du Christ Médiateur). Les vers en bas de la troisième page soulignent la reconnaissance de l'homme envers Dieu : « *Hominis erga Deum grates* ». Le premier homme et la première femme sont dessinés avec un pied posé sur un crâne traversé par un serpent dans ces deux planches. Comme le signale R. M. San Juan, « The Turn of the Skull: Andreas Vesalius and the Early Modern *Memento Mori* », *Art History*, 2012, n° 35, p. 958-975, <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2012.00932.x>, Adam et Ève servent d'exemples du corps humain dans certaines planches de la *Fabrica* de Vésale (1543), où ils sont représentés avec un crâne (sur le sol entre eux) surmonté par un serpent qui surveille Ève – un rappel au lien entre la reproduction, la mortalité et la chute de l'homme. Cette iconographie a dû influencer celle de R Emmelin, qui en aurait développé les aspects eschatologiques et sotériologiques dans le *Catoptrum*, selon L. Massey, « The Alchemical Womb », *op. cit.*, p. 215. Voir également son analyse (un peu plus loin) de l'inscription en latin non-biblique en bas de la page de la « *Visio prima* » (p. 219). Ce poème, intitulé « *Generis humani gemitus* » (les gémissements de la race humaine), évoque les conséquences pour l'humanité de la faute d'Adam et Ève.

(de 2 Corinthiens 6, 9) servirait à souligner l'homologie entre la résurrection du Christ, le phénix capable de renaître de ses cendres et la régénération de la vie humaine à partir de matières brutes ou (apparemment) inertes. Ainsi, le *Catoptrum* de Rimmelin servirait à la fois à voiler et à révéler les mystères ou secrets du sexe de la femme, que seul le médecin-anatomiste serait capable de comprendre et de contrôler. Massey termine son article avec la citation hippocratique inscrite (en grec) autour du disque contenant le tétragramme en haut de la « *Visio prima* », citation qui élève le docteur clairvoyant au niveau des dieux : « car un médecin qui aime la sagesse est l'égal d'un dieu »⁴⁰. Selon cette optique hermétique, le *Catoptrum* cacherait autant de secrets qu'il n'en dévoilerait, tout en soulignant le pouvoir prodigieux du médecin autorisé à déchiffrer tous ces mystères.



Illustration 3. [Johann Rimmelin], “Visio tertia”, *Catoptrum microcosmicum, suis aere incisio uisionibus splendens, cum historia, & pinace, de nouo prodit*, Augusburg, David Franck, 1619 (avec l’aimable autorisation de la Bibliothèque Osler de l’histoire de la médecine de l’Université McGill)

⁴⁰ L. Massey, “The Alchemical Womb”, *op. cit.*, p. 226-227.

Cali Buckley, pour sa part, précise que le regard de ce gorgonéion apotropaïque (*apotropaic Gorgoneion*) – qui est décrit comme un « diable » dans le *Pinax microcosmographicus* (1615) et nommé « diable » sur la planche du *Catoptrum* – semble sortir de derrière un rideau, prêt à défendre l'entrée à l'utérus grévise⁴¹. Selon Buckley, la conception du livre de R Emmelin aurait d'abord été purement visuelle. L'auteur aurait ensuite décidé d'ajouter le texte en latin, le langage de la médecine. S'inspirant de la Bible, de la littérature classique, de planches scientifiques et d'une pléthore d'iconographie ésotérique, R Emmelin aurait ainsi créé un labyrinthe visuel et verbal qui doit être parcouru et disséqué, tant physiquement que conceptuellement, par son lectorat. Le titre du *Catoptrum microcosmicum* indiquerait qu'il s'agit de montrer le petit monde qu'est l'homme comme un reflet de l'univers, tant à travers des analogies visuelles que par des images symboliques. Ainsi, pour comprendre le texte, il faut que le lecteur-spectateur travaille en anatomiste. Or, il se verra décrypter les planches tant d'un point de vue anatomique que par le biais du symbolisme, à partir de divers indices iconographiques dans un contexte moralisant, selon lequel le microcosme correspondrait en tous points au macrocosme⁴². Le texte mobile du *Catoptrum*, qui comprend force détails baroques, s'avère donc non seulement multidimensionnel (en raison de ses volets ouvrants) ; il fonctionne également à plusieurs niveaux herméneutiques, sa lecture étant loin d'être simple ou évidente. Selon Buckley, le rôle de tous ces obstacles intellectuels et visuels à la compréhension – les citations bibliques, les mots en grec et en hébreu, les *vanitas*, etc. – était d'empêcher des associations d'idées trop provocatrices chez les lecteurs-spectateurs. Même si les *puenda* sont illustrés, ils sont mis à distance du spectateur par ces entraves tant physiques que conceptuelles et morales. Et c'est, en fin de compte, cette combinaison des dimensions religieuse, littéraire et ésotérique dans les illustrations de R Emmelin – en plus de leur exactitude scientifique – qui aurait attiré différents types de publics – tant professionnels que populaires – jusqu'au milieu du XVIIIe siècle⁴³.

Rosemary Moore, quant à elle, s'intéresse principalement au support matériel du livre, au dispositif en papier et au découpage des planches anatomiques⁴⁴.

⁴¹ C. Buckley, "Johann R Emmelin's *Catoptrum microcosmicum* and the End of an Era", *Bodleian Library Record*, 2013, vol. 26, n° 1, p. 18-35.

⁴² *Ibid.*, p. 19-23. Il est intéressant de noter le fait (souligné par Buckley, p. 25) que R Emmelin se serait servi de son propre visage pour représenter celui d'Adam dans la « *Visio secunda* » du *Catoptrum*.

⁴³ *Ibid.*, p. 29-33. Buckley s'intéresse particulièrement à l'état des différentes éditions du *Catoptrum* disponibles en bibliothèque et à ce que leur examen peut révéler de la réception du livre à travers les siècles.

⁴⁴ R. Moore, "Monsters and the Maternal Imagination: The 'First Vision' from Johann R Emmelin's 1619 *Catoptrum microcosmicum* Triptych", in *Exceptional Bodies in Early Modern Culture: Concepts of Monstrosity Before the Advent of the Normal*, ed. M. Bondestam, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2020, p. 59-84, URL : <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1b0fw18.6>, consulté le 21.02.2025. Sur la matérialité du livre, voir également S. K. Schmidt, "Printed Bodies and the Materiality of Early Modern Prints", *Art in Print*, 2011, vol. 1, n° 1, p. 25-32, URL : <https://www.jstor.org/stable/43045173>, consulté le 21.02.2025.

Selon Moore, l'image dont il est question ici – qu'elle décrit comme une créature extraordinaire avec des oreilles en forme de flammes, ainsi qu'une chevelure faite de serpents, comme Méduse, et qui barre l'accès visuel aux secrets du corps gravide – évoquerait le lien entre le monstrueux et le maternel, représenté par le ventre bombé du torse tronqué de la femme dans la première vision du *Catoptrum* de Rummel. Moore pose des questions pertinentes sur la fonction de cette image : la créature, est-elle censée signaler qu'il y a quelque chose de laid, de dangereux, de dépravant dans le corps féminin ? représente-t-elle les pouvoirs incontrôlables de l'imagination maternelle ? ou bien fonctionne-t-elle comme un bouclier apotropaïque, servant de protection contre les regards impudiques de part et d'autre – du regardant ou du regardé⁴⁵ ? Moore mentionne les oppositions binaires notées par Hillman et Mazzio, tout en affirmant qu'elle s'intéresse moins aux formes que l'on perçoit à la surface de la page qu'aux aspects que l'on ignore trop souvent : à savoir la superposition de volets complexes et multidimensionnels disposés en couches, suivant la tradition des feuilles volantes et des volvelles⁴⁶. Elle se focalise sur la manière dont les morceaux de papier ont été découpés et collés les uns sur les autres pour créer une impression de tridimensionnalité et d'espace à l'intérieur du corps ou de l'organe représenté. L'emploi ingénieux de ces feuillets – leur composition ainsi que leur stratification – donne un sens de spatialité au corps, qui résout un problème de longue date avec les illustrations anatomiques⁴⁷. Nonobstant les problèmes d'usure, de perte, de détérioration, voire de défiguration des bouts de papier, le dispositif complexe et interactif du *Catoptrum* permet à l'utilisateur de déplier les images et d'en détacher certaines parties pour examiner quelques organes de plus près. Selon Moore, c'est cette complexité dans la conception du *Catoptrum* qui le différencie des feuilles volantes du seizième siècle, car les rabats, qui se multiplient chez Rummel, ne s'ouvrent pas toujours à partir du même point (comme ceux des feuilles fugitives plus primitives qui étaient attachées au thorax et qui ne se soulevaient que dans une seule direction – vers le haut). La disposition des volets est beaucoup plus compliquée dans le *Catoptrum* : certaines languettes se lèvent vers le haut, d'autres vers le bas, tandis que d'autres encore se déplient vers l'extérieur comme les volets d'un diptyque⁴⁸. Moore affirme que la matérialité des planches et le savoir qui s'y trouve reproduit s'avèrent beaucoup moins stables qu'on le présume si on se limite aux oppositions binaires de surface signalées par Hillman et Mazzio. Les diverses implications qui ressortent de la juxtaposition du torse de la femme enceinte et du « monstre » qui sert à le voiler évoquent la multiplicité d'interprétations potentielles de ce texte mobile et interactif. Moore s'intéresse aussi aux pouvoirs de l'imagination

⁴⁵ R. Moore, "Monsters and the Maternal Imagination", *op. cit.*, p. 59-60.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 62-67.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 64-65.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 62-67.

maternelle, qui pouvait être perçue soit comme périlleuse et corruptrice, soit comme un moyen plus positif d'influencer le déroulement et l'issue de la grossesse. Selon elle, les divers potentiels (parfois contradictoires) du *Catoptrum* pouvaient être mis en œuvre, de manière analogue, par ses utilisateurs. Moore propose en fait que l'imagination maternelle présenterait un bon modèle théorique pour comprendre l'arrangement complexe d'images allégoriques, religieuses et médicales dans la « *Visio prima* ». Il s'agirait d'un modèle alternatif au schéma rigide d'oppositions binaires proposé par Hillman et Mazzio, un modèle conforme au caractère interactif (ou mouvant) de ces feuilles volantes, qui créent une multiplicité de sens, d'ambivalences, de contresens⁴⁹. Elle passe d'autres interprétations en revue, soulignant qu'il existe diverses interprétations de la créature monstrueuse dans ce livre à lectures plurielles, mais que la plupart des critiques s'accordent pour dire que cette figure inquiétante servirait à désigner le corps féminin comme insoumis, voire dangereux ou néfaste. Comme nous l'avons vu, d'après Hillman et Mazzio, ce qu'elle recèle représenterait aussi une menace potentielle à l'ordre symbolique du Nom-du-Père (l'ordre du sens, de la signification). Selon Kate Cregan (citée par Moore), il s'agirait surtout des péchés mortels nommés dans les inscriptions autour de l'image du chef monstrueux : *invidia* (l'envie) ; *orge* (la colère) ; *neanias* (l'inconduite) ; *diabole* (la diffamation). Cregan soutient qu'il y aurait un lien direct entre les organes génitaux de la femme et la mort, car ils représenteraient à la fois le portail à la vie terrestre et le portique à la damnation éternelle⁵⁰. Massey et Traub (on l'a vu) soulignent aussi ce lien entre le sexe féminin, le péché et la transgression. Dans tous ces cas, le postulat implicite est que Rummelmann aurait voulu se servir de la tête de cette créature – qui se définit par opposition au tétragramme – à des fins moralisatrices⁵¹. Cependant, selon Moore,

⁴⁹ *Ibid.*, p. 68.

⁵⁰ Cf. K. Cregan, *The Theatre of the Body: Staging Death and Embodying Life in Early Modern London*, Turnhout, Brepols, 2009, p. 113-114. Cregan propose que cette image de la créature, qui voile le sexe féminin, reproduit en fait ce qu'elle cache, tout en fonctionnant comme un avertissement contre les dangers des organes génitaux de la femme : « Both the flap and the disposition of the engravings upon it mimic what they hide; an explicit view of the external female genitalia. The view they mirror, however, is visible only during gynaecological examination, sexual intercourse, or in ancient representations of female fecundity, such as the *sheela-na-gig*. The outer line of this flap, and the shape of the drawing upon it, follow the shape of the labia majora, and the inner tracery, that of the labia minora. The little teardrop on which *invidia* is inscribed mimics the position of the clitoris. The demon or gorgon's face, with its open mouth, is positioned where the vaginal opening would be, and the word *orge* inscribed on its forehead follows the line of the upper curve of the vaginal opening. This is a figural representation of the abstraction of women's bodies as sexually insatiable and available, and as possessed of multiple, interchangeable, incontinent, and dangerous orifices. The female body is both the gate to terrestrial life and, potentially, to eternal damnation. This flap presents a warning to 'abandon hope all ye who enter here' – the female genitals are potentially as dangerous as the head of the Medusa – warding off all who are tempted with further platitudes about the inherent danger and filthy state of the female genital organs » (*ibid.*, p. 114).

⁵¹ R. Moore, "Monsters and the Maternal Imagination", *op. cit.*, p. 71.

cette opposition binaire s'avère moins stable, dès que l'on soulève les languettes en dessous du tétragramme, qui révèlent successivement un chérubin, un homme barbu coiffé d'une mitre d'évêque et, finalement, en dessous de ces couches, un diable terrifiant qui met en question l'opposition apparente entre le divin et le monstrueux postulé par Hillman et Mazzio. Moore pose la question suivante : comment prétendre que le tétragramme irait à l'encontre de la créature représentée sur le volet qui dissimule le sexe féminin, s'il l'on peut aussi trouver une image du diable cachée en dessous de ce symbole divin ? Soulever les feuillets sous le chef monstrueux produit un effet déconcertant également. On y trouve un drap, puis le *pudendum*. C'est en ouvrant l'abdomen comme les volets d'un diptyque, que l'on peut voir l'anatomie d'un utérus gravide, qui contient un fœtus. Or, éplucher les diverses couches de la « *Visio prima* » nous mène au constat que la superposition des divers éléments de la gravure rend la lecture beaucoup plus complexe, variée et mobile que ne le supposerait une simple opposition binaire – sans parler de la variété des éditions et des différentes traductions, ou de l'état des copies qui nous sont parvenues et qui sont souvent abîmées. Parfois certaines des languettes délicates en papier – comme celle où se trouve la tête de la créature monstrueuse – ont été perdues au fil du temps⁵². Selon Moore, s'il s'agissait en fait du chef décapité de Méduse sur ce volet, ce serait en guise d'emblème symbolisant le savoir et le pouvoir, tout comme le gorgonéion sur l'égide d'Athéna. D'ailleurs, il serait signifiant que le récit ovidien précise qu'au moment où Persée décolle la Gorgone, son sang donne naissance à de nouvelles vies : Pégase, le cheval ailé, et Chrysaor⁵³. Au final, Moore relie la nature ambiguë de la tête de Méduse – ses rapports à la mort, à la vie et à la souffrance – non seulement aux difficultés de l'accouchement, mais aux pouvoirs (heureux ou néfastes) que l'on attribuait souvent à l'imagination des femmes enceintes, dont les visions, envies, craintes ou fantaisies pendant la gestation du fœtus se transformaient en impressions qui formaient ou déformaient le corps de l'enfant, selon le cas⁵⁴.

Envie énigmatique

Il est vrai que la tête monstrueuse en question, parfois désignée comme celle d'un diable, partage certaines caractéristiques avec la Gorgone mythologique, car elle a des cheveux en forme de serpents. Cependant, malgré les diverses interprétations proposées par les critiques, l'identification de la figure sur le volet qui couvre le sexe féminin en bas de la « *Visio prima* » reste toujours assez énigmatique, sans doute parce qu'aucune des explications passées en revue jusqu'ici ne paraît satisfaire au principe de

⁵² *Ibid.*, p. 72-74.

⁵³ *Ibid.*, p. 75. Sans mentionner les serpents venimeux nés de son sang dans le désert libyen selon Lucain (*Pharsale*, IX, 587-837).

⁵⁴ R. Moore, "Monsters and the Maternal Imagination", *op. cit.*, p. 76-79.

surdétermination⁵⁵. Dominique Brancher, qui s'intéresse à la représentation d'Adam et Ève sur les planches anatomiques, avance une interprétation qui semble mieux répondre à ce critère. Tout d'abord, elle propose une identification diabolique du chef monstrueux, qui s'accorde au contexte biblique mis en valeur dans son ouvrage : « C'est en effet une tête de Diable festonnée de serpents qui dissimule les *pudenda* d'Eve, concrétisant l'expression des Pères de l'Eglise pour désigner le sexe féminin : "Janua diaboli", la *porte du diable* »⁵⁶. Mais elle passe ensuite à une autre « clé de lecture » à partir des « indices textuels » inscrits sur « la face et les épaules diaboliques ». Il s'agit des mots (déjà notés ci-dessus par Kate Cregan) inscrits autour de la créature représentée sur le volet qui couvre le sexe féminin, à savoir le mot « *Invidia* » ainsi que « trois termes grecs translittérés en caractères latins » :

neanias [imprimé à l'envers] sur l'épaule gauche, le « jeune homme » – le visage a effectivement des traits masculins ; *orge* sur le front, « sentiment violent, colère » ou encore « châtement » ; *diabole* sur l'épaule droite, qui peut endosser divers sens : la division et l'inimitié ; la répugnance, l'aversion, la crainte ; l'accusation, la calomnie. D'où une figure rhétorique latine, *diabole*, qui consiste chez Julius Rufinianus en une « accusation malveillante, et presque une annonce, de ce qui va se passer ». Est-on invité à lire cette figure comme celle d'un jeune homme agité de pulsions (éventuellement sexuelles) violentes qui sèment ou annoncent la discorde ? Comme une allégorie du sexe féminin accusé et calomnié ? Comme une image de la répulsion que cet organe suscite ? Ou faut-il moins y chercher une allusion aux effets provoqués, que la dénonciation d'un vice plus particulièrement féminin ? Si le dispositif de la feuille ouvrante mobilise physiquement le lecteur, ce dernier doit aussi relever un véritable défi herméneutique⁵⁷.

Comme le signale Brancher, « le mot latin *invidia*, qui désigne un des sept péchés capitaux, oriente [...] de manière plus décisive l'interprétation » grâce à « sa position prééminente au dessus du chef de la créature »⁵⁸. Ce terme sert de référence cruciale non seulement dans le contexte de la moralité chrétienne – en ce qui concerne les remontrances contre l'avidité, la convoitise ou la concupiscence – mais dans « l'imaginaire ovidien » également, où il s'agirait des « conséquences fatales de toute transgression scopique »⁵⁹. De fait, l'inscription latine en cartouche sous le volet, qui est tirée des *Métamorphoses* d'Ovide, fait référence non pas au mythe de Méduse et de Persée, mais à la description de l'abominable *Invidia* (Envie personnifiée), qui

⁵⁵ Dans son *Interprétation des rêves* (1900), Freud explique que « chacun des éléments du contenu manifeste du rêve est surdéterminé, il est représenté plusieurs fois dans les pensées latentes du rêve » (cité par J. Laplanche et J.-B. Pontalis, « Surdétermination (ou détermination multiple) », in *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p. 468. Selon J. Milly, *Poétique des textes*, Paris, Nathan, 1992, p. 277, dans la poésie : « Il y a surdétermination, c'est-à-dire effet cumulatif, sur un mot ou un segment de texte quand il appartient simultanément à plusieurs niveaux signifiants ».

⁵⁶ D. Brancher, *Équivoques de la pudeur*, op. cit., p. 620.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 620-621.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 621-622.

est parfois représentée avec une « chevelure de serpents »⁶⁰. Dans le récit ovidien, l'horrible créature se trouve dans sa cave pestilentielle au seuil de laquelle Minerve – la déesse virginale qui ne peut pénétrer sous le toit de cette grotte souillée « par un sang noir et corrompu » – demande à l'affreuse harpie d'empoisonner Aglaure de son venin pour la punir de sa cupidité. Celle-ci sera consumée de jalousie et d'envie – face au désir de Mercure pour sa sœur Hersé – avant d'être transformée en une statue de pierre aussi noire que son cœur⁶¹. Cette incarnation ovidienne de l'Envie, qui dévore des vipères – « aliments de ses vices » (*uitiorum alimentum suorum*) – est si répugnante que la déesse guerrière (*dea bellica*) doit en détourner le regard (*Invidiam uisique oculus auertit*)⁶². Comme l'énonce Brancher :

La « demeure » maculée par « un sang noir et corrompu », la « vallée inconnue du soleil », plongée dans « d'épaisses ténèbres », sont autant d'euphémismes topographiques évoquant l'anatomie et la physiologie du corps féminin, dès lors que la gravure resémantise les vers ovidiens à la manière d'un centon *in absentia*. Minerve, déesse de la fureur guerrière et de la sagesse dont la « lance » combative évoque aussi bien la joute sexuelle, peut incarner un savoir conquérant. En même temps, la *libido sciendi* se heurte à des interdits (« il ne lui est pas permis de pénétrer sous le toit ») et quand bien même l'objet de connaissance lui serait-il offert, la déesse « détourne les yeux » au spectacle d'une ripaille ignoble⁶³.

Le moment cité par Rimmelin est celui où la mégère monstrueuse perçoit l'éblouissante déesse (v. 773–774). La créature immonde « gémit et accompagne d'une contraction de son visage ses profonds soupirs » (*Ingemuit, uultumque ima ad suspiria duxit*) à la vue de la déité « dont la beauté est rehaussée par son armure » (*Vtque deam uidit formaque armisque decoram*). C'est le vers suivant (v. 775) qui paraît en cartouche sous la languette où se trouve l'avatar d'*Invidia* dans le *Catoptrum microcosmicum* : « *Pallor in ore sedet, macies in corpore toto* » (La pâleur siège sur ses traits ; tout son corps est décharné). Suit une citation

⁶⁰ Comme l'affirme D. Brancher, *ibid.*, p. 622 : « la chevelure de serpents est caractéristique de la représentation d'Envie à partir de la deuxième moitié du XVI^e siècle, tandis que les grandes oreilles servent depuis Giotto à indiquer qu'elle écoute trop et exagère ce qu'elle entend dire ».

⁶¹ D. Brancher, *ibid.*, p. 622, explique la raison pour la punition d'Aglaure (en citant la *Bibliothèque* d'Apollodore ainsi qu'Ovide) : « Cette dernière a ouvert la corbeille où était enfermé un enfant à queue de serpent, né d'une tentative avortée de viol : "(Vulcain) laissa des marques de sa passion sur la jambe de la déesse (Minerve), qui en ayant horreur, les essuya avec un morceau de laine qu'elle jeta à terre. Elle s'enfuit, et Erichonius naquit de ce qu'elle avoit jeté à terre". Envie, la dévoreuse de reptiles, est mandée pour punir la vision coupable de cet enfant-serpent, et l'imprudente Aglauros finira transformée en pierre noire – "son âme l'avait noircie" (*Mét.*, II, 832). Envie, comme Méduse, pétrifie donc quiconque voit ce qu'il ne devrait pas voir. La chevelure hérissée de serpents rapproche d'ailleurs ces deux figures, dont la superposition est fréquente dans le contexte iconographique de l'allégorie des arts. Sur la gravure de Rimmelin, la référence mythologique est source de tension : le savoir classique, qui condamne l'indiscrétion, contrebalance la curiosité à laquelle incite le corps féminin ».

⁶² Ovide, *Les métamorphoses*, trad. G. Lafaye, 3 vols, Paris, Belles Lettres, 1961, t. 1, l. II, v. 769-770.

⁶³ D. Brancher, *Équivoques de la pudeur*, *op. cit.*, p. 621-622.

en grec des *Néméennes* de Pindare relative aux dangers des discours qui peuvent susciter l'envie (l'inscription précise qu'il s'agit de l'ode 8, strophe 2) : « ὄψον δὲ λόγοι φθονεροῖσιν : ἄπτεται δ' ἐσλῶν αἰεὶ, χειρόνεσσι δ' οὐκ ἐρίζει » (Les discours sont pâture pour l'envie. Toujours elle s'attaque aux bons et ne lutte pas avec les mauvais)⁶⁴. Une autre traduction (favorisée par Brancher) semble suggérer que ce sont les hommes de génie qui doivent craindre le regard envieux des critiques (des censeurs ou détracteurs ?), car ceux-ci méconnaissent les discours novateurs des scientifiques : « Il est si dangereux d'exposer à la critique des hommes les récits de la nouveauté et d'éveiller la noire envie : ce monstre fait sa pâture de nos discours ; il s'attache aux œuvres du génie sans jamais sévir contre la faiblesse et l'ignorance »⁶⁵. Selon cette optique, il s'agirait peut-être ici (dans l'image et les inscriptions en question) non pas simplement d'un commentaire négatif sur la représentation du sexe féminin en tant que tel – et des envies qu'il susciterait – ou encore sur l'envie en tant que vice féminin⁶⁶, mais d'une sorte de figure apotropaïque pour protéger l'auteur (Remmelin), un homme génial, qui aurait pris le risque de diffuser le nouveau discours scientifique et visuel de l'anatomie médicale à travers son *Catoptrum*, s'exposant ainsi à la critique, à la censure et à l'opinion publique au profit du savoir. Brancher examine aussi l'inscription au dos de la languette de papier représentant « la tête du diable ». Il s'agit d'une injonction tirée du *Siracide* (11, 7), qui irait dans le sens de cette dernière interprétation⁶⁷.

⁶⁴ Pindare, *Néméennes*, trad. F. Colin, Strasbourg, Silbermann, 1841, v. 21-22, URL : <http://remacle.org/bloodwolf/poetes/pindare/nemeenes.htm#158>, consulté le 21.02.2025.

⁶⁵ Cf. E. Falconnet, trad., *Les petits poèmes grecs*, Paris, Société du Panthéon littéraire, 1842, URL : <http://remacle.org/bloodwolf/poetes/falc/pindare/memeennes.htm>, consulté le 21.02.2025.

⁶⁶ Voir l'explication de D. Brancher, *Équivoques de la pudeur*, op. cit., p. 622-623 : « La confluence de tous ces éléments, explicites ou implicites, sur l'image construit une vision extrêmement négative du sexe féminin, métonymiquement assimilé à l'envie – ce vice qui caractérise les femmes, ou que l'organe, voir le talent de Remmelin, suscite. Doit-on comprendre l'*invidia* comme un désir de possession sexuelle du bien d'autrui, livrant le pécheur au diable, à la fornication ? Le visage dépeint serait celui d'un jeune homme (*neanias*) envieux et cette interprétation masculine d'*invidia*, peu commune dans l'iconographie traditionnelle, pourrait renvoyer à Livor, personnification romaine de l'Envie, ou au genre masculin du mot allemand *Neid*. Ou faut-il comprendre ici l'*invidia* comme la jalousie que les investigations de Remmelin pourraient éveiller, ainsi que le suggèrent les deux vers empruntés aux *Odes néméennes* de Pindare qui figurent sous la citation d'Ovide : "Il est si dangereux d'exposer à la critique des hommes les récits de la nouveauté et d'éveiller la noire envie?" On peut penser alors à l'association antique entre l'impuissance et l'Envie, cette dernière étant une passion improductive qui vise à la destruction de celui qui la suscite. Vers 1524, Rosso Fiorentino fait graver par Jacopo Caraglio un de ses dessins représentant un Livor émasculé (le pénis est absent, les testicules minuscules). Par son mécanisme excitant, l'image ouvrante viserait alors à stimuler la vigueur sexuelle d'impotents lecteurs, dévorés par l'envie. Ou, enfin, la mention d'*invidia*, évoquant le sort minéral d'Aglauros, fonctionnerait-elle comme une mise en garde à l'égard du spectateur trop curieux ? ».

⁶⁷ D. Brancher, *ibid.*, p. 624, précise qu'il s'agit d'un des livres de l'Ancien Testament, « considéré comme un livre saint par les catholiques, apocryphe par les protestants » et qui était sans doute bien connu parmi le public de Remmelin.

L'inscription – « *Priusque perquisireris, ne criminireris ; cognosce primum atque tun increpa* » –, qui semblerait « légitimer les procédures de la science », se trouve également au revers du volet représentant le nuage de fumée voilant le sexe féminin sur la troisième feuille du triptyque (la « *Visio tertia* ») : « Ne juge pas avant que tu n'aies mené ton investigation ; connais d'abord et réprimande ensuite »⁶⁸. Ce serait donc une injonction contre les superstitions du « savoir antique » sanctionné par le discours religieux, qui se prononcerait en faveur d'une nouvelle approche plus scientifique :

La sagesse du *Siracide* [aussi appelé l'*Ecclésiastique*] qui enjoint celui qui soulèverait la tête démoniaque de connaître avant de juger, vient donc contredire le savoir antique et légitimer les procédures de la science. En d'autres termes, il faut transgresser les interdits scopiques ; lever, aussi, toutes les accusations portées contre le sexe féminin, qu'affichait comme autant d'étiquettes le premier niveau de l'image. Conformément à la nature du diable, qui est de tromper, l'image a donc d'abord menti sur elle-même, *diabole* exemplaire plutôt que *symbole* en ce que sa signification est double, oblique. Elle invite d'abord à mal voir, en accord avec l'une des interprétations étymologiques d'*invidia*, qui en fait un « mauvais regard », un « œil malveillant » (le mot dérivant de *in-videre*). Rétroactivement, l'on comprend que la figure de diable n'a que valeur de mention d'un discours culturel sur la femme désormais tenu à distance, auquel il n'est plus question d'adhérer⁶⁹.

Selon cette optique, il s'agirait non pas de condamner la femme, ni son sexe dans le *Catoptrum* de Remmelin, mais d'encourager un nouveau discours scientifique pro-féminin, « qui réhabilite[rait] le sexe comme moyen de procréation » – ce qui se voit, d'après l'analyse de Brancher, dans la représentation du fœtus et dans une des inscriptions (en marge) qui prête une voix au nouveau-né pour exprimer sa reconnaissance envers sa mère et envers Dieu :

A mesure que l'on soulève les multiples couches du bas-ventre apparaît un fœtus qui réhabilite le sexe comme moyen de procréation. Une inscription ornant la marge droite de l'image le souligne en faisant l'éloge du sein et du ventre maternel : « Oui, tu m'as fait sortir du sein maternel, tu m'as mis en sûreté sur les mamelles de ma mère. Dès le sein maternel j'ai été sous ta garde, dès le ventre de ma mère tu as été mon Dieu »⁷⁰.

Or, pour Brancher, la gravure polysémique de Remmelin fonctionnerait comme un emblème renaissant, ce qui la mène à proposer d'autres interprétations, qui en compliquent encore le sens :

Saturé de signes iconiques et verbaux, l'espace de la gravure démultiplie ainsi les possibilités de combinaisons interprétatives. La figure diabolique fonctionne selon le modèle des emblèmes renaissants, où l'épigramme élucide le sens de l'image mais sans l'épuiser, stimulant une interprétation polysémique, voire contradictoire. Dans un ensemble

⁶⁸ Citation et traduction citées par D. Brancher, *ibid.*, p. 623-624.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 624.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 624-625.

marqué par la tradition alchimique, hermétique et kabbalistique, notamment à travers certains symboles (phénix, colchide), elle souligne surtout le caractère ésotérique de la connaissance, qui requiert un décryptage. Le sexe ouvrant, avec ses feuillets superposés, illustre la stratification d'un sens en constante transformation⁷¹.

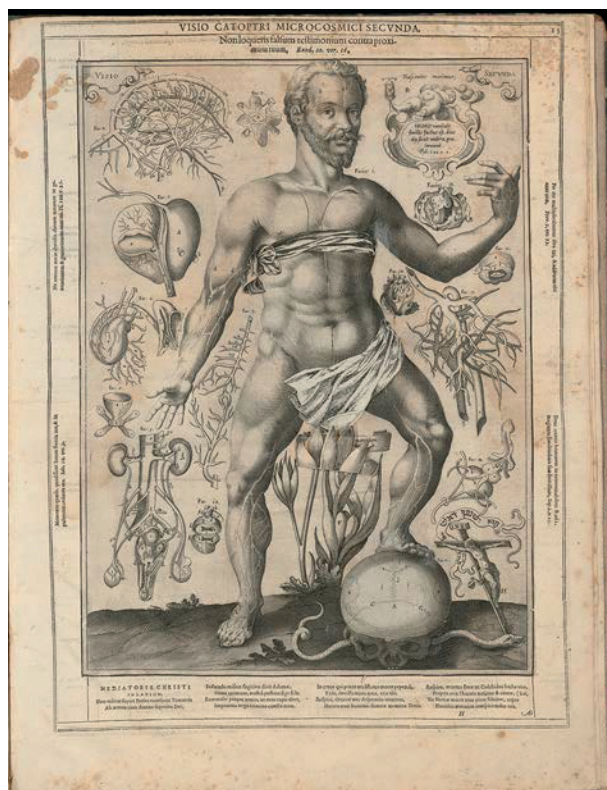


Illustration 4. [Johann Remmelin], “Visio secunda”, *Catoptrum microcosmicum, suis aere incisissimionibus splendens, cum historia, & pinace, de novo prodit*, Augsbourg, David Franck, 1619 (avec l’aimable autorisation de la Bibliothèque Osler de l’histoire de la médecine de l’Université McGill)

Elle explicite ensuite le contexte éditorial autour de Rimmelin, justifiant la lecture alchimique de Massey, qui semble s'harmoniser avec l'interprétation scientifique proposée plus haut⁷². Cependant, dans une nouvelle section, intitulée « Baubô : le sexe fait visage », Brancher soutient que « rien n'empêche le spectateur d'opérer librement d'autres associations culturelles » autour de la tête

⁷¹ *Ibid.*, p. 625. L'image de la plante toxique nommée « colchide » (ou colchique) se trouve sur le volet qui cache le sexe masculin dans la deuxième vision ou « *Visio secunda* » du *Catoptrum* (III. 4).

⁷² *Ibid.*, p. 625-627.

de Méduse, telles les figures carnavalesques de Baubô et Gorgô, qui brouilleraient « les frontières du masculin et du féminin » tout en incarnant le bas-ventre de la femme⁷³. Il suffirait, selon elle, « d'ouvrir la languette et de lire le message inscrit à son revers pour disqualifier toutes ces interprétations négatives du sexe féminin – diable, Gorgone, Envie – et pour renouer de manière ludique avec les forces génératives libérées par le dévoilement de Baubô »⁷⁴. Cette dernière lecture, qui semble aller à l'encontre des autres interprétations proposées jusqu'ici, peut-elle vraiment s'accorder aux autres éléments avancés par Brancher ? Cette lecture plus enjouée est-elle véritablement confortée par le texte et par son contexte chrétien⁷⁵ ? Et faut-il accepter les contradictions inhérentes à l'argument qui postule que, d'une part, toutes « les associations culturelles » soient opératoires et, d'autre part, que toutes les interprétations négatives du sexe féminin autour des identifications de la créature que l'on a vues – qu'il s'agisse de la Méduse, du diable ou de l'Envie – soient disqualifiées pour être remplacées par la figure ludique de Baubô, alors que cette figure s'avère moins surdéterminée que les autres ? La figure d'*Invidia*, même si elle reste assez énigmatique, ne répondrait-elle pas mieux au critère de surdétermination requis par l'interprétation, étant donné toutes les inscriptions autour de l'image en question ?

Pour comprendre la portée du problème herméneutique, il faudrait sans doute aussi revenir à une question implicite dans l'affirmation de Brancher, lorsqu'elle soutient que « la figure diabolique fonctionne selon le modèle des emblèmes renaissants, où l'épigramme élucide le sens de l'image mais sans l'épuiser, stimulant une interprétation polysémique, voire contradictoire ». Or, comment faire une lecture emblématique de la figure en question ? Peut-on vraiment la lire comme un emblème tripartite, comportant les éléments considérés typiques, à savoir *pictura* (image ou *figura*), *inscriptio* (titre ou *motto*) et *subscriptio* (texte explicatif, épigramme)⁷⁶ ? Une des difficultés de la lecture emblématique de la languette sur laquelle se trouve la tête d'*Invidia* – en plus de celles déjà relevées et celles répertoriées par Moore en ce qui concerne la facture du livre et la fragilité du dispositif en papier – est qu'elle ne comporte que deux éléments essentiels à la compréhension d'un emblème moralisateur : l'image et les inscriptions autour de la *pictura*, y compris les citations en cartouche. Celles-ci fonctionnent plus ou moins comme des sortes de titres et *motti*. Mais, il n'y a pas vraiment de texte explicatif, d'épigramme (*subscriptio*) univoque pour en gloser le sens, en expliciter la leçon (morale ou autre) et confirmer la signification de ses composantes, sauf peut-être

⁷³ *Ibid.*, p. 627-630.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 630.

⁷⁵ Voir les inscriptions bibliques (et non-bibliques) autour de chacune des trois planches du *Catoptrum*, ainsi que sur le frontispice.

⁷⁶ Cf. P. M. Daly, "Emblems: An Introduction", *Companion to Emblem Studies* ed. P. M. Daly, New York, AMS Press, 2008, p. 1-24 ; ici p. 1, ainsi que son article dans le même volume, "Emblem Theory: Modern and Early Modern", p. 43-78 ; ici p. 46-47.

pour les poèmes en latin en bas de page, dont les propos sont clairement chrétiens⁷⁷. Les lecteurs-spectateurs à la recherche d'autres sens ne peuvent qu'interroger les renvois multiples aux termes et intertextes dans les diverses inscriptions, tant autour de la page que sur ou sous les languettes, dont les lectures potentielles sont loin de s'épuiser et qui (comme on l'a vu) posent d'autres défis. Bref, les images et les textes du *Catoptrum* s'avèrent loin de révéler tous leurs secrets.

Certes, ce livre hybride et mobile invite les lecteurs-spectateurs à participer au décryptage de ses feuilles ouvrantes, déclenchant ainsi tout un processus herméneutique, tant autour de ses aspects visuels que verbaux, pour en sonder les dimensions scientifiques, mythologiques et théologiques, dont les permutations, arrangements et combinaisons semblent se multiplier à l'infini. On pourrait peut-être même proposer, suivant Michael Giordano (dans un autre contexte) que le lectorat du *Catoptrum* est invité à explorer les diverses permutations de cet *ars memorativa*, qui fonctionne également comme un *ars combinatoria*, car ce livre interactif et mouvant reste résolument polysémique et ouvert⁷⁸. Cependant, est-ce que cela veut dire que toutes les interprétations soient bonnes ou qu'elles soient tout aussi valables les unes que les autres⁷⁹ ? Ne faudrait-il pas surtout se fier aux indices qui sont présents dans le *Catoptrum* et aux réseaux de sens et d'échos intertextuels créés par les éléments iconographiques et verbaux (correspondant grosso modo aux registres de l'imaginaire et du symbolique) – qui sont des effets de la condensation, du déplacement et des divers procédés de figuration, comme dans le travail des rêves – sans perdre de vue le principe de surdétermination, qui devrait servir de guide à l'interprétation ? On pourrait peut-être même essayer de distribuer les différents réseaux associatifs autour des figures et interprétations proposées sur un continuum pour en évaluer le degré de surdétermination, ainsi que les entrecroisements entre eux – ce qui créerait sans doute aussi une espèce de chambre d'écho ou une galerie de glaces à réflexions apparemment infinies.

En guise de conclusion

Dans son *Catoptrum microcosmicum*, Rummelin nous tend un miroir à reflets changeants et variés, voire vertigineux, qui comporte des éléments iconographiques et textuels qui nous restent obscurs, énigmatiques – et qui pourraient même rappeler la

⁷⁷ Voir la note 39 ci-dessus.

⁷⁸ Cf. M. Giordano, *The Art of Meditation and the French Renaissance Love Lyric: The Poetics of Introspection in Maurice Scève's 'Délie, objet de plus haute vertu' (1544)*, Toronto, University of Toronto Press, 2010, p. 230. Sur l'œuvre ouverte, voir la note suivante.

⁷⁹ Cf. U. Eco, *L'œuvre ouverte*, trad. C. Roux de Bézieux, Paris, Seuil, 1965 ; U. Eco, *Les limites de l'interprétation*, trad. M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1992 ; U. Eco, *et al.*, *Interpretation and Overinterpretation*, ed. Stefan Collini, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

logique paulinienne du *per speculum in aenigmate* (1 Cor. 13, 12)⁸⁰. Au lieu de nous présenter un miroir clair et transparent dans lequel on pourrait contempler les progrès de la science anatomique (d'un point de vue purement empirique), la glace bigarrée et protéiforme que nous présente Rimmelin semble, comme Janus, avoir aux moins deux faces, dont l'une reste tournée vers le passé (le savoir humaniste, le symbolisme et le syncrétisme prémodernes) et l'autre vers l'avenir (anticipant les découvertes scientifiques de la modernité). Selon l'esprit renaissant ou baroque qui caractérise cette œuvre spéculaire et microcosmique, il faut se souvenir que, malgré les progrès de la médecine à l'époque, le savoir temporel, mondain, profane, paraît nébuleux, imparfait et vain face à l'illumination promise auprès de Dieu, car tout savoir, toute médecine provient de Lui⁸¹. Or, même si l'auteur de ce miroir médical nous invite à la contemplation de soi (*nosce teipsum*) d'un point de vue physiologique, à travers l'exploration de ses planches anatomiques, il souhaite quand même évoquer « *la manifestation du transcendant dans l'immanent* »⁸² et appeler ses lecteurs-spectateurs à méditer sur les reflets spirituels de ce microcosme qu'est l'homme, sur sa place dans le macrocosme, dans l'univers et dans le monde céleste à travers les *vanitas* et *memento mori* qui parsèment son œuvre⁸³. Et, en ce qui concerne la figure énigmatique sur le volet qui voile le sexe féminin dans la « *Visio prima* », rappelons que le mot *invidia* a trait au regard, car il provient du verbe *invidere* (regarder d'un œil envieux, malveillant et funeste). La créature représentée sous ce titre est sans doute associée à la fascination, à l'envoûtement par les yeux – une caractéristique partagée par cet emblème mystérieux. Comme le dirait peut-être Lacan, Rimmelin tourne « vers nous la face médusante de ce signifiant », de cette figure, de ce symbole, qui ne semble pas vouloir révéler tous ses secrets⁸⁴.

⁸⁰ Cf. N. Hugédé, *La métaphore du miroir dans les Épîtres de saint Paul aux Corinthiens*, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé, 1957.

⁸¹ C'est le sens de l'inscription tirée du *Siracide* (38, 2), qui se trouve sous les diverses languettes circulaires (représentant le soleil ou le cosmos entouré de têtes de chérubins et de nuages) vers le haut et au centre de la « *Visio prima* » du *Catoptrum*, où l'on peut découvrir, successivement, le tétragramme inscrit en hébreu, l'image d'un ange, la tête d'un homme ou d'un mage, et la figure d'un diable (mentionnés par Moore, plus haut), avant de lire « a DEO est omnis MEDELA » (cf. la vidéo citée dans la note 4). La gravure sur le piédestal sur lequel se trouve représentée la statue d'Ève dans la « *Visio prima* » semble également aller dans ce sens, car on peut y discerner un homme qui souffle sur une bougie pour l'éteindre, ce qui crée de la fumée. L'image de la chandelle qui vient de s'éteindre évoque sans doute les connaissances limitées et la vie précaire de l'homme, qui tourne le dos au soleil, symbole traditionnel de Dieu, dont le savoir illumine le monde. De plus, le feu et la fumée (*ignis, fumus*), emblèmes de l'éphémère, paraissent comme symboles de la fugacité de la vie humaine, qui doit s'éteindre suite à la faute d'Adam, à la fin du poème en latin, « *Generis humani gemitus* » (les gémissements de la race humaine), inscrit en bas de page.

⁸² M. Schmidt, « Miroir », in *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique, doctrine et histoire*, éd. M. Viller et al., 22 vols., Paris, Beauchesne, 1937-1995, t. 10 (1979-1980), p. 1290-1303 ; ici p. 1295.

⁸³ Voir, en particulier, la page de titre du *Catoptrum*, où se trouvent inscrits les mots *nosce teipsum* (sur un crâne) et *memento mori* (au-dessus du crâne), ainsi que des images assez typiques de *vanitas* (Ill. 5).

⁸⁴ J. Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 40.



Illustration 5. [Johann Remmelin], Frontispice ou Page de titre, *Catoptrum microcosmicum, suis aere incisus uisionibus splendens, cum historia, & pinace, de nouo prodiit*, Augusburg, David Franck, 1619 (avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque Osler de l'histoire de la médecine de l'Université McGill)

Bibliographie

- Brancher, Dominique, *Équivoques de la pudeur. Fabrique d'une passion à la Renaissance*, Genève, Droz, 2015
- Buckley, Cali, "Johann Remmelin's *Catoptrum microcosmicum* and the End of an Era", *Bodleian Library Record*, 2013, vol. 26, n° 1, p. 18-35, <https://doi.org/10.3828/blr.2013.26.1.18>
- Carlino, Andrea, "Knowe Thyself: Anatomical Figures in Early Modern Europe", *RES: Anthropology and Aesthetics*, 1995, n° 27, p. 52-69, URL : <https://www.jstor.org/stable/20166917>, consulté le 21.02.2025; <https://doi.org/10.1086/RESv27n1ms20166917>
- Cixous, Hélène, « Le rire de la Méduse » [1975], in *Le rire de la Méduse et autres ironies*, préface de Frédéric Regard, Paris, Galilée, 2010, p. 35-68

- Cregan, Kate, *The Theatre of the Body: Staging Death and Embodying Life in Early Modern London*, Turnhout, Brepols, 2009, <https://doi.org/10.1484/M.LMEMS-EB.5.112212>
- Daly, Peter M., "Emblems: An Introduction", *Companion to Emblem Studies*, ed. Peter M. Daly, New York, AMS Press, 2008, p. 1-24
- Daly, Peter M., "Emblem Theory: Modern and Early Modern", *Companion to Emblem Studies*, ed. Peter M. Daly, New York, AMS Press, 2008, p. 43-78
- Eco, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992
- Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, trad. Chantal Roux de Bézieux, Paris, Seuil, 1965
- Eco, Umberto, *et al.*, *Interpretation and Overinterpretation*, éd. Stefan Collini, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511627408>
- Falconnet, Ernest, trad., *Les petits poèmes grecs*, Paris, Société du Panthéon littéraire, 1842, URL : <http://remacle.org/bloodwolf/poetes/falc/pindare/memeennes.htm>, consulté le 21.02.2025
- Felman, Shoshana, "From: 'Competing Pregnancies: The Dream from Which Psychoanalysis Proceeds (Freud, *The Interpretation of Dreams*)'", in *The Claims of Literature: A Shoshana Felman Reader*, ed. Emily Sun, Eyal Peretz, Ulrich Baer, New York, Fordham University Press, 2007, p. 179-200, <https://doi.org/10.1515/9780823292790-010>
- Frelick, Nancy, « Lire en abyme : les emblèmes spéculaires de *Délie* », *Textimage, Revue d'étude du dialogue texte-image : le confrencier*, 2012, n° 1, URL : http://revue-textimage.com/conferencier/01_image_repetee/frelick1.html, consulté le 21.02.2025
- Frelick, Nancy, "Woman as Other: Medusa and Basilisk in Early Modern French Literature", *French Forum*, 2018, vol. 43, n° 2, p. 285-300, <https://dx.doi.org/10.1353/frf.2018.0021>
- Freud, Sigmund, *The Interpretation of Dreams*, trans. James Strachey, New York, Avon Books, 1965
- Freud, Sigmund, "Medusa's Head", in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. James Strachey, 24 vols, London, Hogarth Press, 1955, t. 18, p. 273-274
- Garber, Marjorie, Vickers, Nancy J., ed., *The Medusa Reader*, New York, Routledge, 2003
- Giordano, Michael, *The Art of Meditation and the French Renaissance Love Lyric: The Poetics of Introspection in Maurice Scève's 'Délie, objet de plus haulte vertu' (1544)*, Toronto, University of Toronto Press, 2010, <https://doi.org/10.3138/9781442697560>
- Gu, Ruoshan, Hague-Yearl, Mary, "A Mirror into the Microcosm: Digitizing Johann Remmelin's 1619 Flap Anatomy, *Catoptrum microcosmicum*", *Library Matters*, 2019, December 17, URL : <https://news.library.mcgill.ca/a-mirror-into-the-microcosm-digitizing-johann-remmelins-1619-flap-anatomy-catoptrum-microcosmicum/>, consulté le 28.02.2025
- Hallyn, Fernand, « Le microcosme ou l'incomplétude de la représentation », *Onzes études sur la mise en abyme, Romanica Gandensia*, 1980, n° 17, p. 183-192
- Hillman, David, Mazzio, Carla, "Introduction: Individual Parts", in *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, ed. David Hillman, Carla Mazzio, New York, Routledge, 1997, p. XI-XXIX, <https://doi.org/10.4324/9780203379554>
- Houston, Greg, Hague-Yearl, Mary, "One-Minute Wonder: Johannes Remmelin's *Catoptrum microcosmicum* [video]", URL : <https://www.youtube.com/watch?v=cQnIROXFI-g>, consulté le 28.02.2025
- Hugedé, Norbert, *La métaphore du miroir dans les Épîtres de saint Paul aux Corinthiens*, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé, 1957
- Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966
- Lacan, Jacques, *Le séminaire, livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955)*, éd. Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1978
- Lacan, Jacques, *The Second Seminar: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954-1955*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Sylvana Tomaselli, New York, Norton, 1991

- Laplanche, Jean, J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967
- Massey, Lyle, "The Alchemical Womb: Johann Remmelin's *Catoptrum microcosmicum*", in *Visual Cultures of Secrecy in Early Modern Europe*, ed. Timothy McCall, Sean Roberts, Giancarlo Fiorenza, Kirksville, MO, Truman State University Press, 2013, p. 208-228, <https://doi.org/10.5325/j.ctv1gbrmt.14>
- McDaniel, Walton B., "The Affair of the '1613' printing of Johannes Rümelin's *Catoptron*", *Transactions and Studies of the College of Physicians*, 1938, 4th series, n° 6, p. 60-72
- Milly, Jean, *Poétique des textes*, Paris, Nathan, 1992
- Moore, Rosemary, "Monsters and the Maternal Imagination: The 'First Vision' from Johann Remmelin's 1619 *Catoptrum microcosmicum* Triptych", in *Exceptional Bodies in Early Modern Culture: Concepts of Monstrosity Before the Advent of the Normal*, ed. Maja Bondestam, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2020, p. 59-84, URL : <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1b0fw18.6>, consulté le 21.02.2025; <https://doi.org/10.5040/9789048566709.ch-002>
- Ovide, *Les métamorphoses*, trad. Georges Lafaye, 3 vols, Paris, Belles Lettres, 1961
- Paré, Ambroise, *Les Œuvres*, éd. Evelyne Berriot-Salvadore, Jean Céard, Guylaine Pineau, 4 vols., Paris, Garnier, 2019
- Pindare, *Néméennes*, trad. Faustin Colin, Strasbourg, Silbermann, 1841, v. 21-22, URL : <http://remacle.org/bloodwolf/poetes/pindare/nemeenes.htm#158>, consulté le 21.02.2025
- Rummelin, Johann, *Catoptrum microcosmicum*. [Augsburg], typis Davidis Francki, 1619, URL : https://archive.org/details/McGillLibrary-osl_elf_cum-deo-johannis-remmelini_elfWZ250R388c1619-19996/page/n3/mode/2up, consulté le 21.02.2025
- Rigolot, François, *Poétique et onomastique. L'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, 1977
- Roudinesco, Elisabeth, Plon, Michel, « Irma (l'injection faite à) », in *Dictionnaire de la psychanalyse. Nouvelle édition augmentée*, Paris, Fayard, 2000, p. 536-537
- Russell, Kenneth F., *A Bibliography of Johann Remmelin the Anatomist*, East St Kilda, Australia, J.F. Russell, 1991
- San Juan, Rose Marie, "The Turn of the Skull: Andreas Vesalius and the Early Modern *Memento Mori*", *Art History*, 2012, n° 35, p. 958-975, <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2012.00932.x>
- Sawday, Jonathan, *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London, Routledge, 1995, <https://doi.org/10.4324/9781315887753>
- Schmidt, Margot, « Miroir », in *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique, doctrine et histoire*, éd. Marc Viller et al., 22 vols., Paris, Beauchesne, 1937-1995, t. 10, (1979-1980), p. 1290-1303
- Schmidt, Suzanne Karr, "Printed Bodies and the Materiality of Early Modern Prints", *Art in Print*, 2011, vol. 1, n° 1, p. 25-32, URL : <https://www.jstor.org/stable/43045173>, consulté le 21.02.2025
- Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985, <https://doi.org/10.7312/sedg00478>
- Traub, Valerie, "Gendering Mortality in Early Modern Anatomies", in *Feminist Readings of Early Modern Culture: Emerging Subjects*, ed. Valerie Traub, M. Lindsay Kaplan, Dymphna Callaghan, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 44-92
- Tricot, Monique, « L'ombilic du rêve », *Figures de la psychanalyse*, 2010/1, n° 19, p. 75-80, URL : <https://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2010-1-page-75.htm>, consulté le 21.02.2025 ; <https://doi.org/10.3917/fp.019.0075>

Nancy M. Frelick est professeure à l'Université de la Colombie-Britannique (Vancouver), où elle travaille surtout sur la littérature de la Renaissance. Parmi ses publications, on compte notamment *Délie as Other : Toward a Poetics of Desire in Scève's 'Délie'* (French Forum, 1994) et

des articles sur les œuvres de divers auteurs et autrices. Elle a récemment édité ou co-édité plusieurs volumes collectifs : *The Mirror in Medieval and Early Modern Culture : Specular Reflections* (Brepols, 2016) ; *Marguerite de Navarre : perspectives croisées*, avec Dariusz Krawczyk et Scott Francis (numéro spécial de la revue *French Forum*, 2022) ; *Subject/Object and Beyond : Women in Early Modern France*, avec Edith Benkov (Iter Press, 2024). En ce moment, elle se focalise sur deux grands projets : un livre sur la symbolique du miroir dans les textes du seizième siècle ; et une monographie sur la réception des autrices de la Renaissance française. Son site universitaire : <https://english.ubc.ca/profile/nancy-frelick/>