

Sara Petrella

Université de Fribourg (Suisse)

 <https://orcid.org/0000-0002-7753-0304>

sara.petrella@unifr.ch

Le pouvoir du végétal Sexe et corail dans l'illustration anatomique moderne

RÉSUMÉ

Dans la tradition médiévale, l'utérus était représenté comme un contenant vide fait pour être rempli par le phallus ou l'embryon. Puis, dès le milieu du XVI^e siècle, André Vésale renouvelle l'illustration scientifique en présentant des vues internes naturalistes de l'appareil génital féminin. Or, certains motifs utilisés par les graveurs pour donner corps à la « matrice » ne relèvent pas de l'observation. Cet article retrace l'histoire de motifs végétaux empruntés à l'histoire de l'art et actualisés dans les premiers traités d'anatomie moderne entre le XVI^e et le XVIII^e siècles. L'analyse des plantes, fleurs et coraux actualisés dans le contexte scientifique montre que le discours sous-jacent à ces images relève moins d'une idée d'infériorité biologique du féminin sur le masculin mais au contraire du pouvoir de la vie qu'ont en commun les humains et les non-humains.

MOTS-CLÉS – illustration anatomique, utérus, féminin, corail, végétaux, hybride

**The Power of Plants
Sex and Coral in Early Modern Anatomical Illustration**

SUMMARY

In medieval tradition, the uterus was represented as an empty vessel meant to be filled by the phallus or the embryo. In the mid-16th century, however, Andreas Vesalius renewed scientific illustration by presenting naturalistic internal views of the female reproductive system. Yet some of the visual motifs used by engravers to give form to the ‘matrix’ were not based on direct observation. This article traces the history of botanical motifs taken from art history and reinterpreted in early modern anatomical treatises between the 16th and 18th centuries. An analysis of the plants, flowers, and corals



© 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: 04.04.2025. 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.

integrated in a scientific context reveals that the underlying discourse of these images is less about the biological inferiority of the feminine compared to the masculine, and more about the shared power of life between humans and non-humans.

KEYWORDS – anatomical illustration, uterus, feminine, coral, plants, hybrid

*Con, non pas con : mais petit sadinet.
Con, mon plaisir, mon gentil jardinet :
Ou ne fut oncq plante, arbre ne souche.*

Blason du con de la pucelle, tiré de
Les Blasons anatomiques du corps féminin (Paris, 1543)

1. Introduction

De nos jours, la tendance des manuels d'anatomie est de dissocier les illustrations des parties génitales internes (utérus, col, vagin) et externes (petites et grandes lèvres, clitoris), tandis qu'au XVI^e siècle, la « matrice » était considérée comme un seul et même organe, à la fois intérieur et extérieur, caché et visible. Personne n'affirmerait aujourd'hui que le clitoris a été « découvert » par les hommes de science de la période moderne, non seulement parce que nous savons que les savants grecs, romains et médiévaux en reconnaissaient déjà l'existence et surtout parce que cela pourrait laisser penser que les connaissances des femmes sur leur propre corps ne comptent pas¹. Or, au début de l'histoire de la matrice dans l'Occident moderne, on pensait que le sexe féminin était l'une des plus grandes « découvertes » des Modernes². L'image a joué un rôle central dans la fabrique de ce mythe en se présentant comme le relai d'une science nouvelle, fondée sur l'observation, et capable de montrer ce qui était inaccessible aux yeux. Logée au plus profond du corps humain, à l'abri des regards, la matrice était demeurée jusque-là l'un des grands « secrets » de l'Occident³.

L'image s'offrait donc comme le relai du regard et donnait l'illusion de permettre à quiconque d'observer lui-même (en vertu de l'étymologie du mot « autopsie ») et pour la première fois, l'intérieur du corps humain, par exemple

¹ M. D. Stringer, I. Becker, « Colombo and the clitoris », *European Journal of Obstetrics & Gynecology and Reproductive Biology*, 2010, 151, p. 130-133 ; S. Chaperon, « 'Le trône des plaisirs et des voluptés' : anatomie politique du clitoris, de l'Antiquité à la fin du XIX^e siècle », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 2012, 118, p. 41-60.

² Le médecin et anatomiste Berengario da Carpi compara la « découverte » du clitoris à celle du Nouveau Monde par Christophe Colomb, voir H. Cazes, « Le corps des livres : une allégorie de l'anatomie féminine (Jacopo Berengario da Carpi, *Commentarii...* 1521) », *Hypotheses*, URL : <https://histoiredelivre.hypotheses.org/4347>, consulté le 13.05.2025.

³ K. Park, *Secrets of Woman. Gender, Generation, and the Origins of Human Dissection*, New York, Zone Books, 2010, p. 22.

dans le frontispice du *De re anatomica libri X* (1559) de Realdo Colombo par Paolo Véronèse où un artiste est en train de croquer un cadavre. Cependant, on aurait tort de croire sur parole les graveurs et de confondre l'observation avec la représentation ou, selon les mots d'Ernst Gombrich, la vue (*seeing*) avec la connaissance (*knowing*)⁴. L'« objectivité » apparente de l'illustration scientifique est une idée qui doit être déconstruite⁵. Dans toute production artistique, y compris dans l'illustration anatomique, chaque élément peut être lu au second degré, en fonction d'une signification métaphorique ou d'un dialogue avec d'autres images de son temps⁶. Dans le frontispice du *De humani corporis fabrica* d'André Vésale (Ill. 1), plusieurs motifs se réfèrent directement à la tradition iconographique chrétienne : le geste de Vésale indiquant la plaie du cadavre fait écho à l'incrédulité de Saint Thomas ; le cadavre représenté en raccourci dialogue avec le Christ mort d'Andrea Mantegna (vers 1483, tempera sur toile, Milan, Pinacothèque Brera) et le squelette, une faux à la main, renvoie à la signification morale de l'existence humaine et du corps voué à la décrépitude⁷. Ailleurs dans le livre de Vésale, d'autres motifs ont été repris pour donner corps aux descriptions des anatomistes, comme les torses et bustes à l'antique reproduits dans la gravure d'illustration qui confèrent aux figures anatomiques de l'autorité et de la beauté.

L'étude de certaines représentations culturelles permet ainsi de pointer des idées sous-jacentes au discours scientifique. Pour poursuivre avec les deux figures féminines dans le frontispice du *De humani corporis fabrica* de Vésale, à savoir le cadavre éventré au centre et la femme voilée dans le fond, elles participent d'un même imaginaire du féminin⁸. Dans un monde où les universités n'étaient pas ouvertes aux femmes, elles en représentent les deux pôles : d'un côté, une criminelle condamnée à mort, de l'autre, une femme avec des connaissances

⁴ E. Hans Gombrich, *Art and Illusion. A study in the Psychology of Pictorial Representation*, London, Phaidon Press 1984 [1960].

⁵ L. Daston, P. Galison, *Objectivity*, New York, Zone Books, 2007.

⁶ A. Carlino, « L'impératif métaphorique. Quelques réflexions autour de l'illustration anatomique (XV^e-XVIII^e siècles) », *Traverse : Zeitschrift für Geschichte/Revue d'histoire*, 1999, 6, p. 23-34 ; A. Carlino, *L'anatomia tra arte e medicina. Lo studio del corpo nel tardo Rinascimento*, Milan, Silvana, 2010 ; D. Laurenza, *Art and Anatomy in Renaissance Italy. Images from a Scientific revolution*, New York, The Metropolitan Museum of Art New York and Yale University Press, 2012.

⁷ A. Vésale, *De humani corporis fabrica libri septem*, Bâle, Johann Herbst dit Oporinus, 1543 et 1555 dont les gravures d'illustration ont été attribuées à Jan Stephan von Calcar, voir M. Kemp, “A Drawing for the *Fabrica* and Some Thoughts upon the Vesalius Muscle-Men”, *Medical History*, 1970, 14, p. 277-288 ; J. Hazard, « Jan Stephan van Calcar, précieux collaborateur méconnu de Vésale », *Revue des sciences médicales*, 1996, 30, p. 471-480 ; J. Chevallier, « La destinée des bois de la *Fabrique* de 1543 », in *La Fabrique de Vésale. La mémoire d'un livre*, éd. J. Vons, Paris, BIU Santé, 2014, p. 176-185.

⁸ F. Héritier, *Masculin/féminin I : la pensée de la différence*, Paris, O. Jacob, 1996 ; F. Héritier, *Masculin/féminin II : dissoudre la hiérarchie*, Paris, O. Jacob, 2002.

médicales, probablement une sage-femme⁹. La critique a bien montré les enjeux politiques de la représentation anatomique de l'appareil génital, telle que la vingt-septième illustration de Vésale illustrant la théorie de Galien de l'isomorphisme des sexes, selon laquelle l'appareil génital féminin serait une version inversée et imparfaite de celui masculin¹⁰.

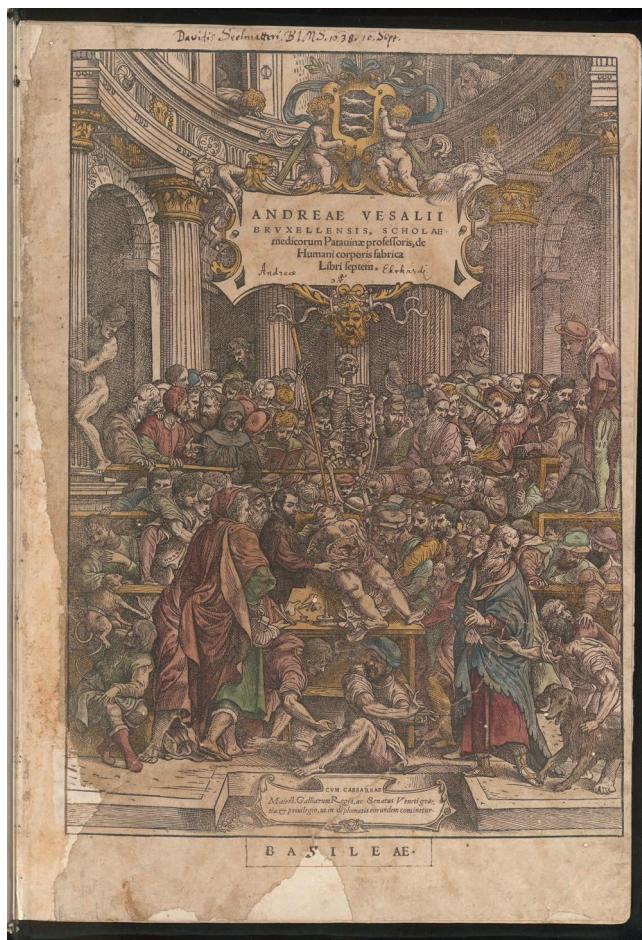


Illustration 1. Vésale, André, *De humani corporis fabrica libri septem*, Bâle, Johann Herbst dit Oporinus, 1543. Universitätsbibliothek Basel, UBH AN I 15, <https://doi.org/10.3931/e-rara-20094>
Public Domain Mark

⁹ K. Park, *op. cit.*, p. 257.

¹⁰ T. Laqueur, *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, London, Cambridge, Harvard University Press, 2003 [1992] ; H. King, *The One-Sex Body on Trial : The Classical and Early Modern Evidence*, Dorchester, Ashgate, 2013.

Le but de mon article est de poursuivre cette réflexion autour de l'histoire de quelques motifs ou symboles repris dans les illustrations des premiers traités d'anatomie moderne entre le XVI^e et le XVIII^e siècles qui relèvent de représentations culturelles, comme cela a été fait par exemple pour les sources de Charles Estienne et Berengario da Carpi dans l'art érotique¹¹. Bien que des études remarquables aient été publiées sur l'illustration du sexe féminin, elles s'inscrivent plus souvent en histoire de la médecine ou de la littérature qu'en histoire de l'art. J'ai cherché pour ma part à réunir toutes les illustrations de la matrice des XVI^e-XVIII^e siècles et à les étudier en fonction de leurs sources iconographiques dans l'histoire de l'art occidental. Je me pencherai sur des métaphores végétales qui s'inscrivent dans la veine d'images courantes, telles que la femme en fleur pour désigner les menstrues ou la cueillette de la fleur pour la perte de virginité¹². Il s'agira de montrer que le discours sous-jacent à ces images relève moins de l'idée d'une infériorité biologique du féminin sur le masculin mais plutôt du pouvoir de la vie qu'ont en commune les humains et les non-humains.

2. Anatomies végétales

Pour résumer l'histoire de l'illustration de la matrice, celle-ci fut d'abord réalisée, entre la fin du XV^e siècle et le premier tiers du XVI^e siècle, à l'aide d'une forme géométrique simple, comme dans le *Fasciculus medicinae* attribué à Johannes de Ketham¹³. Quant à Berengario da Carpi, il constatait que la matrice n'était pas parfaitement symétrique au sexe masculin et, dans la gravure sur bois de l'édition de 1521, il en présente les trois parties¹⁴ : la base (dite aussi *pudendum* ou *vulve*), le col (le *vagin*) et le fondement composé de deux « cornes » (les *trompes*) et de « testicules » (les *ovaires*) (Ill. 2). Cette représentation de la matrice cornue s'inscrit dans la tradition médiévale, avec l'utérus représenté comme un contenant vide fait pour être rempli par le phallus ou l'enfant à naître¹⁵.

¹¹ Vésale, *De humani corporis fabrica*, *op. cit.*, p. 81. C. E. Kellet, « Perino del Vaga et les illustrations pour l'anatomie d'Estienne », *Aesculape*, 1955, 37, p. 74-89 ; C. E. Kellet, « A note on Rosso and the illustrations to Charles Estienne's *De Dissectione* », *Journal of History of Medicine*, 1957, XII, 7, July, p. 325-336 ; H. Cazes, A. Carliano, « Plaisir de l'anatomie, plaisir du livre : 'La Dissection des parties du corps humain' de Charles Estienne (Paris, 1546) », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2003, 55, p. 264-265.

¹² *Femmes en fleurs. Femmes en corps du Moyen Âge aux Lumières*, éd. C. McClive, N. Pellegrin, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010.

¹³ J. de Ketham, *Fasciculus medicinae*, Venise, Giovanni et Gregorio di Gregorii, 1494. K. Park refuse cependant l'attribution du *Fasciculus* à de Ketham, voir K. Park, *op. cit.*, p. 106.

¹⁴ Les illustrations parurent d'abord en 1521, puis en 1523 ; J. Berengario da Carpi, *Commentari super anatomia Mundini*, Bologne, Hieronymus de Benedictis, 1521 ; J. Berengario da Carpi, *Isagogae breves et exactissimae in anatomiam humani corporis*, Bologne, Benedict Hector, 1523 et Strasbourg, s.n. s.d. [1530].

¹⁵ *L'embryon humain à travers l'histoire. Images, savoirs et rites*, éd. V. Dasen, Gollion, Infolio, 2007.



Illustration 2. Berengario da Carpi, Jacopo, *Isagogae breves et exactissimae in anatomiam humani corporis*, Bologne, Benedict Hector, 1523 et Strasbourg, sn sd [1530]. Getty Research Institute

Ensuite, le milieu du XVI^e siècle constitue un moment crucial dans l’élaboration d’un corpus iconographique anatomique avec la parution des trois ouvrages d’André Vésale illustrés de gravures sur bois : les *Tabulae anatomicae sex*, l’*Epitome* et le *De humani corporis fabrica*¹⁶. Dans certaines illustrations, le corps est représenté dans son entier, tandis que dans d’autres, seules des parties

¹⁶ A. Vésale, *De fabrica*, ainsi que A. Vésale, *Tabulae anatomicae sex*, Venise, Bernardinus Vitalis, 1538 et A. Vésale, *Epitome*, Bâle, Oporinus, 1543.

(torse, buste) ou des vues d'organes internes sont illustrées, comme la matrice dite à forme de verge (lèvres, vagin, col, utérus), l'appareil génital féminin (utérus, vagin, ovaires, pavillon tubaire, trompe utérine, vaisseaux utéro-ovariens) comparé au masculin ainsi qu'un torse ouvert avec vue de l'appareil urogénital (vessie, sphincter, col vésical, vagin, artères, branches cervico-vaginales et cervico-vésicales) (Ill. 3, 4)¹⁷. La matrice n'y est plus présentée comme un espace creux, mais comme un ensemble complexe d'organes liés entre eux.

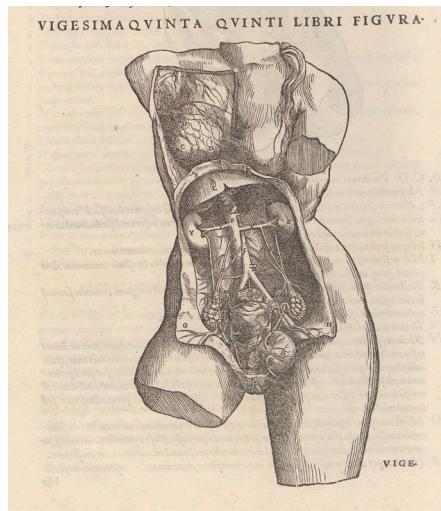


Illustration 3a. Vésale, André, *De humani corporis fabrica libri septem*, Bâle, Oporinus, 1543, BIUSanté



Illustration 3b. Vésale, André, *De humani corporis fabrica libri septem*, Bâle, Oporinus, 1543, BIUSanté (détail)

¹⁷ G. Androutsos, « L'urologie dans les planches anatomiques d'André Vésale (1514-1565) », *Prog Urol*, 2005, 15, p. 544-550.

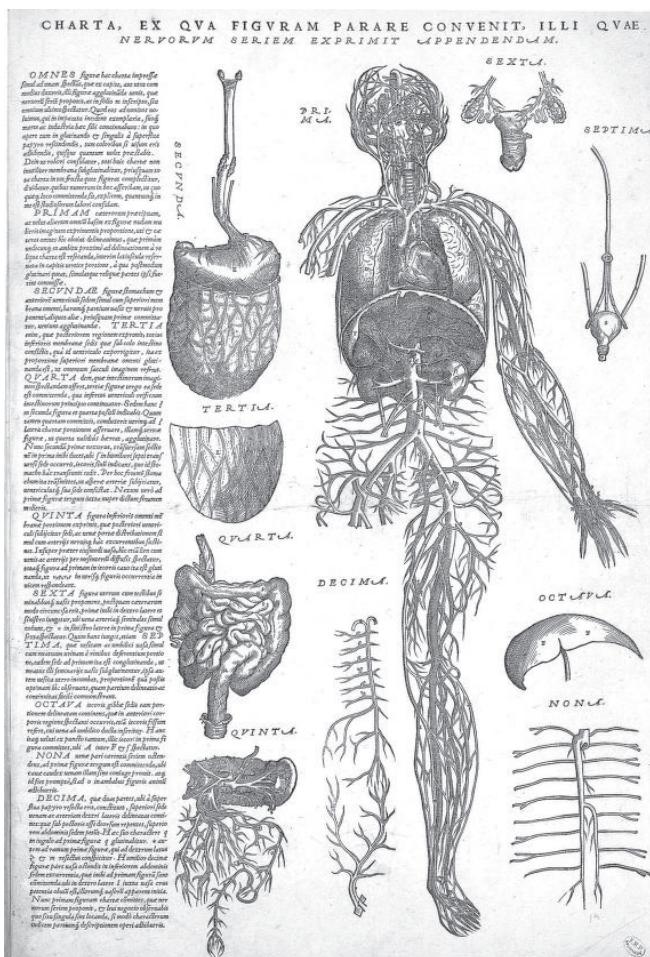


Illustration 4. Vésale, André, *Epitome*, Bâle, Oporinus, 1543, BIUSanté

De « nouveaux » motifs furent donc inventés pour représenter toutes les composantes de l'utérus et ce qui les lie entre elles. Parmi celles-là, Vésale avait constaté la présence des *uteri tuba*, que l'on s'empressa de nommer « trompes de Fallope » en l'honneur de l'anatomiste qui en avait clamé la découverte, Gabriel Fallope. Aussi bien le mot que l'image se fondait sur l'analogie entre la forme de l'organe et celle de l'instrument de musique, comme l'illustre la page de titre gravée du *De formato foetu* (1604) de Girolamo Fabrizi d'Acquapendente où une pile d'instruments git dans le bord inférieur droit¹⁸.

¹⁸ G. Fabrizi d'Acquapendente, *De formato foetu*, Venise, Francisco Bolzetta, 1600 [1604], dont le frontispice est signé Giacomo Valegio « sculpsit ». La plupart des exemplaires portent la date de

Parmi ces analogies formelles, l'une des plus répandues et sur laquelle nous nous concentrerons dans la suite de cette recherche provient du monde végétal, dans la veine des trompes utérines représentées comme une crosse de fougère chez Vésale ou des veines dites « vaisseaux ejaculatoires », comme des branches ou des racines.

À la suite de Vésale, ses illustrations firent autorité jusqu'au XVIII^e siècle et furent copiées à l'identique ou avec quelques légères corrections. Les graveurs ont souvent réuni en une seule planche (le plus souvent gravée sur cuivre) les illustrations de Vésale, comme pour les cinq vues du *De fabrica* (24^e, 25^e, 26^e, 27^e et 30^e figures) et l'anatomie interne de la matrice de l'*Epitome* chez Geminus (1545), Valverde (1556)¹⁹ et Du Laurens (1600)²⁰. Il est à noter que les illustrations de Vésale présentant l'appareil génital seul, sans paysage ni enveloppe corporelle, comme dans la dernière planche de l'*Epitome*, furent celles qui connurent la plus grande fortune jusqu'au XVII^e siècle et sur lesquelles se fondaient encore l'iconographie anatomique du XVIII^e siècle²¹. Le plus souvent, les vues internes ou rapprochées furent privilégiées, comme dans le *close-up* d'Ambroise Paré (1585) repris par Denis Fournier (1676)²². Les découvertes scientifiques les plus récentes, notamment de Régnier De Graaf (1672) sur les « follicules » (les ovaires)²³ et de Caspar Bartholin sur les glandes vestibulaires principales²⁴, vinrent ainsi s'ajouter aux schémas de Vésale.

1600, bien qu'il soit paru en 1604 comme l'a montré A. Bitbol-Hespériès, « Vésale, Descartes, le cœur, la vie », in *La Fabrique de Vésale et autres textes. Introduction au livre III*, éd. J. Vons, S. Velut, Paris, BIU Santé, 2020, p. 112.

¹⁹ J. Valverde, *Historia de la composición del cuerpo humano*, Rome, Antonio Salamanca et Antoine Lafréry, 1556 dont les gravures d'illustration ont été attribuées à Gaspar Becerra et Nicolas Béatrizet.

²⁰ La gravure sur cuivre étant une technique plus onéreuse que le bois, cette tendance de réunir les illustrations en une seule planche pourrait avoir également pour but d'économiser les frais liés à l'achat des plaques de cuivre.

²¹ J. Rueff, *De conceptu et generatione hominis*, Zurich, C. Froschauer, 1554, p. 14 ; A. Paré, *Les œuvres d'Ambroise Paré*, Paris, Gabriel Buon, 1585, p. CXXXVIII ; D. Fournier, *L'accoucheur méthodique*, Paris, l'Autheur, 1676, p. CXXXIII ; A. Du Laurens, *Historia anatomica humani corporis*, Paris, A. Mettayer et Orry, 1600, p. 229 ; J. Duval, *Des hermaphrodites*, Rouen, D. Geuffroy, 1612, p. 54 ; De Graaf, *De mulierum*, tab. I ; F. Mauriceau, *Traité des maladies des femmes grosses*, Paris, l'Autheur, 1681, tab. II ; J. Davach de la Riviere, *Le Tresor de la medecine*, Paris, l'Auteur, 1697, II, 141, VIII ; J. Drake, *Anthropologia nova*, Londres, Max. Smith et Benj. Walford, 1707, tab. XXXIV.

²² A. Paré, *op. cit.*, p. 33.

²³ R. De Graaf, *De mulierum organis generationi inservientibus*, Leyden, 1672 dont le frontispice est signé « H. Webber » pour le dessin et « H. Barij » pour l'exécution. Contrairement à ce qui est indiqué sur la page de titre de la traduction française, celle-ci a été imprimée après l'édition hollandaise et ornée des mêmes illustrations : R. De Graaf, *Histoire anatomique des parties génitales de l'homme et de la femme qui servent à la génération*, Bâle, Emanuel Jean George König, 1669 [1699], voir H. R. Catchpole, “Regnier de Graaf 1641-1673”, *Bulletin of the History of Medicine*, 1940, 8, 9, p. 1297.

²⁴ C. Bartholin, *De ovariis mulierum et generationis historia epistola anatomica*, Amsterdam, J. H. Wetstein, 1678.

Pour ce qui concerne le caractère végétal de la matrice, loin de disparaître après Vésale, il fut au contraire exploité par certains graveurs. Par exemple, dans le *De formato foetu* d'Adriaan van de Spiegel, l'une des gravures sur cuivre réalisées par Casseri présente la matrice comme une fleur aux pétales grands ouverts, qui lie d'un côté l'embryon à la femme grâce au cordon ombilical et de l'autre la femme à la terre en suivant la tige et les feuilles (Ill. 5)²⁵. Quant aux extrémités des trompes utérines, elles se transformèrent en fleurs chez De Graaf (Ill. 6) et se développèrent comme des sortes d'anémones dans l'*Anthropologia nova* de James Drake (1707)²⁶. De plus, le chorion y est décrit comme les « racines d'un arbre », pour reprendre l'expression présente dans la légende du livre de De Graaf dont l'illustration fut reproduite par Drake.



Illustration 5. Van de Spiegel, Adriaan, *De formato foetu liber singularis*, Padoue, G. B. Martini et L. Pasquatus, 1626, Tableaux I-IV. Bibliothèque nationale de médecine des États-Unis, URL: <http://resource.nlm.nih.gov/2417033R>

²⁵ A. van de Spiegel, *De formato foetu liber singularis*, Bruxelles, J.B. de Martinis, L. Pasquatus, 1626.

²⁶ Certains auteurs affirment que l'*Anthropologia* de Drake a été co-écrite avec son épouse, Judith Drake, voir R. S. Tubbs, O. Rompala, K. Verma, M. Malakpour, M. M. Shoja, M. M. Mortazavi, M. Loukas, “James Drake (1667-1707): Anatomist and Political Activist”, *Clinical Anatomy*, 2012, 25, p. 295-298.



Illustration 6. De Graaf, R., *Histoire anatomique des parties génitales de l'homme et de la femme qui servent à la génération*, Bâle, Emanuel Jean George König, 1669

3. Ouvert et fermé

Les éléments végétaux dans l'illustration anatomique du sexe féminin doivent être inscrits dans un contexte littéraire plus large, en partant de la métaphore du champ chez Aristote, où la femme est comparée à la terre qui reçoit la semence et l'embryon à la graine qui a été semée (*De generatione animalium*, II, 4). Au Moyen Âge, l'image de la « fille en fleur » s'est maintenue, par exemple dans le *Roman de la Rose* où l'utérus est métaphoriquement représenté par un buisson de roses ou un bouton de rose que l'amant doit cueillir²⁷. La métaphore végétale du sexe féminin tire son origine du *Cantique des cantiques* où la femme est désignée comme un jardin clos, raison pour laquelle, au Moyen Âge, la représentation visuelle de l'*hortus conclusus* pouvait symboliser la femme vierge, la Vierge Marie, voire l'épouse. Par métonymie, le jardin clos renvoyait aussi à l'utérus qui devait demeurer infranchissable, ou presque²⁸. En effet, par un jeu d'analogies, celui-ci pouvait représenter l'Église ou le paradis, par

²⁷ A. Planche, « L'odeur, le cœur et la clarté. Sur un motif du Roman de la Rose », *Romania*, 1984, 418-419, p. 359-367.

²⁸ J. Wirth, « Hortus conclusus », in *Mondes clos. Cultures et jardins*, éd. D. Barbu, P. Borgeaud, M. Lozat, Y. Volokhine, Gollion, Infolio, 2013, p. 313-325.

exemple dans les *Très riches heures du duc de Berry* (1411-1416, Chantilly, Musée Condé, f° 25v^o). Toute la subtilité de la représentation visuelle résidait dans la tension entre l'enclos fermé et la petite porte ouverte, comme chez le Maître de la *Virgo inter virgines* (*Vierge à l'enfant avec quatre saintes vierges*, huile sur panneau, 1495-1500, Amsterdam, Rijksmuseum). La porte ouverte de l'enceinte était donc une solution graphique pour figurer allégoriquement un organe fermé et ouvert en même temps.

L'analogie entre l'utérus et le végétal avait déjà une longue histoire au temps de Vésale. Tout médecin, tout anatomiste interprétabat le monde en fonction de son éducation, sa culture et de son époque, y compris à travers les imaginaires et les représentations. C'est ce qui explique pourquoi, au moment de choisir les motifs à utiliser pour représenter l'intérieur du corps humain, Vésale et ses successeurs reprirent le vieux *topos* de l'utérus comme jardin et les graveurs réutilisèrent l'image de fleurs ou des végétaux dans ce nouveau contexte.

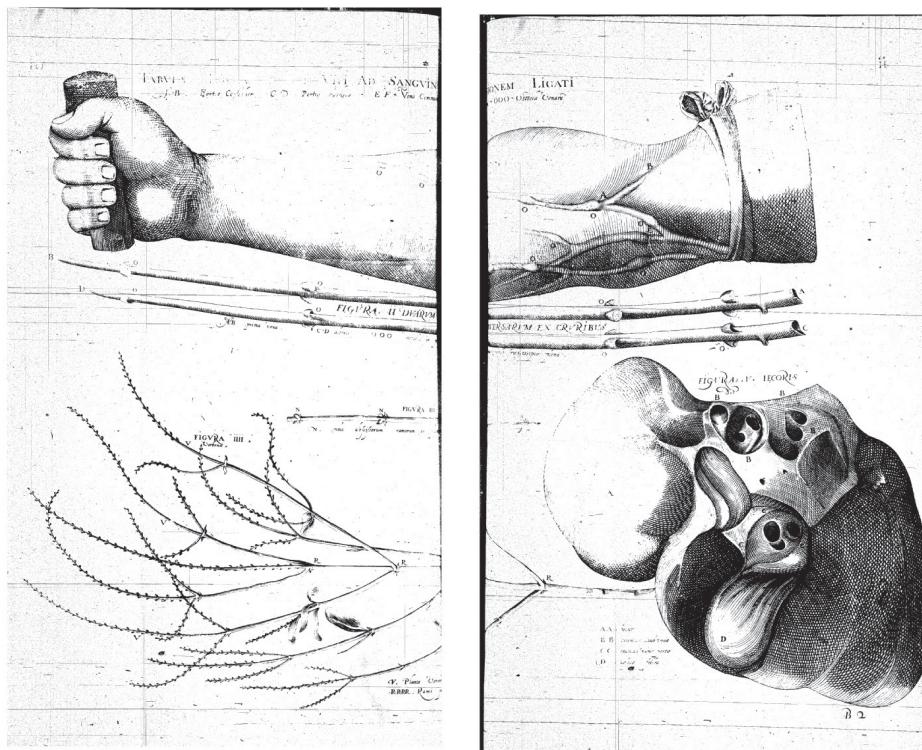
Cependant, avec Vésale, le comparant végétal avait acquis un sens nouveau, ne renvoyant pas seulement à la partie mais faisant référence au tout. Il incarnait en effet l'idée d'une architecture naturelle du corps humain dans le livre III du *De humani corporis fabrica* consacré aux veines et aux artères où Vésale décrit les parties du système circulatoire à travers le champ lexical du végétal : racine ou souche (*caudex*), tronc (*truncus*), branches (*rami*), petites branches (*ramuli*), rameaux (*propagines*), plus petits rameaux (*soboles*) et fines ramifications (*surculi*)²⁹. Dans la même veine, Girolamo Fabrizi di Acquapendente représenta quelques années plus tard l'avant-bras au-dessus de branchages dans l'une des peintures anatomiques de sa série (1603, Venise, Biblioteca Marciana), dont une version gravée parut dans son *De venarum ostioliis* (Padoue, Lorenzo Pasquati, 1603) (Ill. 7). Ses représentations de la matrice semblent directement tirée de l'univers végétal (Ill. 8).

En observant la dernière planche récapitulative de l'*Epitome* de Vésale (Ill. 4), il apparaît que la matrice et le système veineux faits de motifs végétaux renforcent l'idée d'une unité du corps humain, mais pas seulement. En les observant à l'aune de l'histoire de l'art, on est surpris de la ressemblance avec les hybrides anthropomorphes fréquents à la Renaissance, aussi bien dans les ornements dits *grotesques* que dans la tradition des prodiges, tels que la mandragore³⁰. Cette impression est renforcée si l'on se penche sur l'histoire des ornements typographiques où l'on pouvait trouver encore au XVI^e siècle

²⁹ J. Vons, S. Velut, *La Fabrique de Vésale et autres textes. Introduction au livre III*, Paris, BIU Santé, 2020, p. 10. Ailleurs, Vésale compare l'architecture de l'humain à une cabane, voir Vésale, *De fabrica*, 3, passage traduit et commenté par J. Vons, « L'anatomie à Padoue. D'André Vésale à Fabrizi d'Acquapendente », in *Anatomy and Surgery from Antiquity to the Renaissance*, éd. H. Perdicoyanni-Paléologou, Amsterdam, Adolf H. Hakkert, 2016, p. 375-396.

³⁰ M. Jeanneret, *Perpetuum mobile : métamorphoses des corps et des œuvres de Léonard de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1997.

des rinceaux à têtes, comme dans la lettrine C de l'*Historia anatomica* d'André Du Laurens (Paris, 1600). Dès lors, un dialogue pourrait être envisagé dans l'histoire du livre entre les motifs « phytomorphes »³¹ dans les ornements typographiques et dans les illustrations scientifiques. Il n'y a pas à douter qu'ils participaient de l'émulation autour des « images potentielles » au même titre que les paysages anthropomorphes ou les têtes composées d'Arcimboldo³². Ainsi, l'usage de motifs végétaux pour représenter l'intérieur du corps humain renvoie non seulement aux origines de la métaphore végétale du sexe féminin dans la culture chrétienne, mais il découle également d'une nouvelle conception de la vie ou de la génération à la période moderne, qu'auraient en commun les plantes et les humains.



Illustrations 7a, 7b. Fabrizi d'Acquapendente, Girolamo, *De venarum ostioli, ex typographia Laurentii Pasquatiex typographia Laurentii Pasquati (Patavii), 1603*. Gallica

³¹ Voir D. Gamboni, *Paul Gauguin au « centre mystérieux de la pensée »*, Dijon, Les Presses du réel, 2013. Je remercie Dario Gamboni de m'avoir suggéré ce concept dont l'usage est fréquent dans le domaine des études précolombiennes ainsi que pour ses conseils sur le reste de cet article.

³² D. Gamboni, *Images potentielles. Ambiguité et indétermination dans l'art moderne*, Dijon, Presses du réel, 2016.

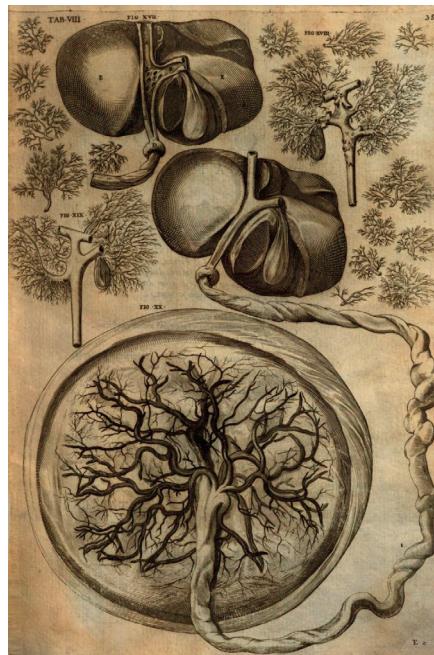


Illustration 8. Fabrizi d'Acquapendente, Girolamo, *De formato foetu*, Venise, Francisco Bolzetta, 1600 [1604]). Bibliothèque Angelica, Rome

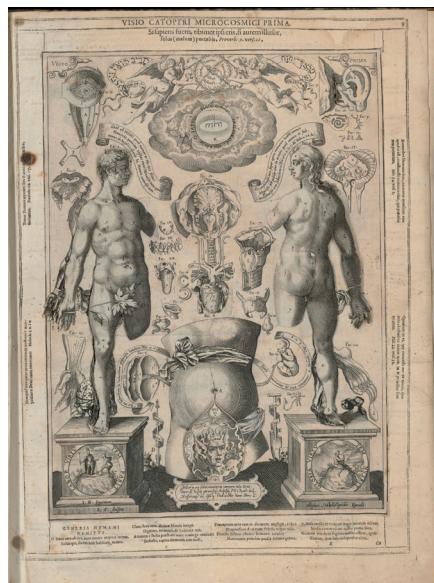


Illustration 9a. Remmelin, Johann Ludwig, *Cum Deo, Johannis Remmelini Catoptrum microcosmicum*, Augustae Vindelicorum [Augsburg] : Typis Davidis Francki, 1619. McGill University Library



Illustration 9b. Remmelin, Johann Ludwig, *Cum Deo, Johannis Remmelini Catoptrum microcosmicum*, Augustae Vindelicorum [Augsburg] : Typis Davidis Francki, 1619. McGill University Library (détail)

4. Intérieur et extérieur

En histoire de l'art, la nudité ne met pas en scène un objet statique, mais elle propose plutôt une perspective mobile permettant d'adopter plusieurs points de vue en même temps³³. À l'origine de l'histoire de l'illustration de l'utérus, les graveurs cherchèrent des moyens graphiques pour rendre visible à la fois l'intérieur et l'extérieur du corps humain, la matrice s'étendant de la vulve à l'utérus, pour résoudre le problème plus général de la représentation d'un regard capable d'adopter plusieurs séquences temporelles³⁴.

Jusqu'au XVI^e siècle, toute figure pouvait être représentée dans un décor ou un paysage et l'interaction entre l'intérieur et l'extérieur, à savoir la figure principale et l'arrière-plan, participait du sens général de l'image. L'une des illustrations de la réédition de Berengario da Carpi, peut-être gravée par son imprimeur Girolamo Benedetti, joue de l'analogie entre la figure anatomique féminine représentée dans un intérieur et la scène qui se déroule à l'extérieur. À travers la fenêtre dans le fond, on voit un pont qui surmonte un petit cours d'eau (Ill. 2)³⁵. Non seulement

³³ Il faut donc bien distinguer la *nudité* du *nu*, à l'image de l'anglais *nude* et *naked*, cf. J. Berger, *Ways of seeing*, Londres, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1977 [1972], p. 53.

³⁴ G. Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté. L'image ouvrante*, I., Paris, Gallimard, 1999, p. 94.

³⁵ K. Park, *op. cit.*, et D. Brancher, *La fabrique équivoque de la pudeur (1390-1630)*, Genève, Droz, 2013, p. 664.

ce motif fait formellement écho à l'utérus, mais il traduit en plus l'idée que le paysage peut symboliser l'idée de vitalité du corps à travers le cours d'eau.

Pour prendre un autre exemple, le *De dissectione* de Charles Estienne compte une grande variété d'arrière-plans, puisque neuf figures féminines nues sont inscrites dans des décors extérieurs ou intérieurs, parfois dans des paysages avec des éléments naturels, des arbres, des fleurs, des plantes, *etc.* Le graveur, Mercure Jollat, s'est préoccupé de marquer la frontière entre intérieur et extérieur, comme le prouve l'illustration de la matrice dont les contours, similaires à du papier enroulé, sont redoublés par les bords de l'encart de la planche gravée (Ill. 10)³⁶. D'une part, il signale par le dessin l'analogie entre l'ouverture du corps et celle d'un livre et, d'autre part, le petit encadré découpé dans la matrice de bois rejoue le regard qui traverse les couches du corps humain pour en déceler l'intérieur. Ce qui est frappant, c'est que la matrice de bois (le support de la gravure) a justement été gravée à l'endroit de la « matrice », à savoir le sexe féminin. Cette forme d'emboîtement instaure un jeu entre le support matériel de l'image et la représentation.

Au Moyen Âge, les artistes avaient déjà cherché des moyens pour mettre en scène le geste de dévoilement d'un élément imbriqué dans un autre, comme dans les Vierges « à corps ouvert »³⁷. Ces sculptures en ronde-bosse instauraient un jeu de regard subtil entre le caché et le visible qui donne à voir, dans le cas des Visitations transparentes, l'intérieur par un effet de transparence, les ventres d'Élisabeth et Marie étant faits de cristal (Visitation de Sankt Katharinenthal, Constance, v. 1310, New York, Metropolitan Museum) et, dans le cas des Vierges ouvrantes, exposant l'intérieur du corps de Marie après avoir ouvert les volets peints (Vierge ouvrante, v. 1300, New York, Metropolitan Museum).

Peut-être inspirés de ces Vierges ouvrantes, les éditeurs et graveurs modernes d'illustrations anatomiques se servirent de la technique de l'imprimé avec rabats. Ces figures mobiles, dont le rabat peut être soulevé, sont également appelées feuilles volantes et, depuis la période contemporaine, désignent plus généralement les livres *pop-up*. Une fois soulevée la languette, les différentes couches du corps humain peuvent être découvertes jusqu'aux organes internes. En 1559, Thomas Lambrit, mieux connu sous le pseudonyme de Thomas Geminus, illustra de la sorte un couple de figure anatomique dans une scène intérieure³⁸. Puis, dans le *Cum Deo, Johannis*

³⁶ H. Cazes, « 'Démontrer à l'œil' l'ombre d'une dissection », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 2015, 29, p. 305-343 ; H. Cazes, « Théâtres imaginaires du livre et de l'anatomie : La Dissection des parties du corps humain, Charles Estienne, 1545-1546 », *Fabula / Les colloques, Fiction du savoir à la Renaissance*, URL : <https://www.fabula.org/colloques/document103.php>, consulté le 13.05.2025.

³⁷ B. Roux, « La Vierge à corps ouvert », in *À bras le corps. Image, matérialité et devenir des corps*, éd. N. Étienne, A. Vannouvong, Dijon, Les Presses du réel, 2013, p. 35-45.

³⁸ T. Geminus, *Compendiosa totius anatomiae delineatio aere exarata*, Londres, T. Geminus, 1559, la réédition de T. Geminus [Thomas Lambrit], *Compendiosa totius anatomiae delineatio aere exarata*, Londres, Joanni Herfordie, 1545.

Remmelini Catoptrum microcosmicum de Johann Ludwig Remmelin (1619)³⁹, une languette ornée d'une tête couverte de serpents a été disposée sur la zone pelvienne de la femme : celle-ci peut aussi être soulevée pour dévoiler les vues antérieures et intérieures de l'anatomie interne de la matrice et du foetus (Ill. 9)⁴⁰.

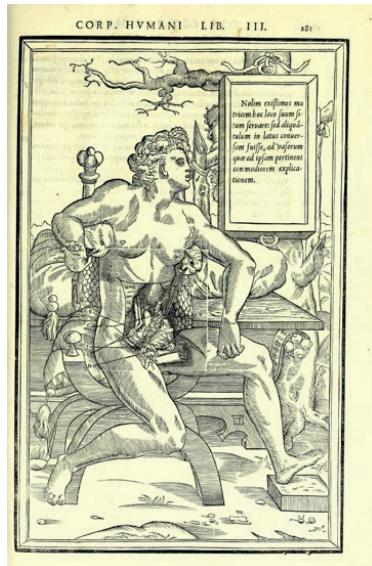


Illustration 10a. Estienne, Charles, *De dissectione partium corporis humani libri tres*, Paris, Simon de Colines, 1545, p. 281. Perfecta

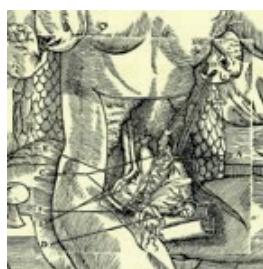


Illustration 10b. Estienne, Charles, *De dissectione partium corporis humani libri tres*, Paris, Simon de Colines, 1545, p. 281. Perfecta (détail)

³⁹ J. Ludwig Remmelin, *Cum Deo, Johannis Remmelini catoptrum microcosmicum*, Augustae Vindelicorum [Augsburg], Typis Davidis Francki, 1619. Une vidéo réalisée par l'Université Columbia permet d'en avoir un aperçu, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=g-7jGz0hJjU>, consulté le 13.05.2025.

⁴⁰ D. Brancher, *op. cit.*, p. 620. J'ai développé cette analyse dans S. Petrella, « Voiler ou dévoiler ? Les monstres de l'anatomie moderne », *Meta, Matrix, Mater. Les métaphores de la matrice à la Renaissance, Images Re-vues*, éd. F. Campagnoli, F. Larcher, 21 (à paraître 2025).

Certes, il y avait aussi de beaux paysages dans le *De fabrica* de Vésale, par exemple dans les trois premières planches attribuées à Vésale lui-même⁴¹. Cependant, les fonds étaient plus petits que les figures anatomiques et ils n'étaient pas systématiquement représentés. La priorité résidait moins dans le fait de signaler une frontière entre l'intérieur et l'extérieur que de pointer la continuité entre les deux. Il semblerait plutôt que la source d'inspiration des illustrations à feuillets du sexe féminin se trouve dans l'*Epitome* de Vésale⁴². Là, les planches gravées devaient d'abord être découpées puis assemblées et collées. Loin d'être un détail anodin, il marque un moment clé dans l'histoire des manipulations de l'illustration scientifique.

Ce parcours à travers l'histoire de l'art montre que l'usage d'un motif végétal dans l'illustration anatomique moderne ne doit pas être réduit à la transposition visuelle d'une métaphore textuelle. L'image a des propriétés qui lui sont propres et dialogue avec d'autres images, contemporaines ou antérieures, tissant ce faisant des réseaux de significations et d'allusions, ou comme le disait Louis Marin, participant d'un « bruit visuel »⁴³. De plus, elle implique des gestes et des pratiques qui forgent de nouvelles « techniques du corps »⁴⁴.

5. « Fleur de sang »⁴⁵

Pour approfondir cette réflexion, j'aimerais m'arrêter à présent sur des images végétales qui n'ont pas de contrepoint direct dans la littérature, et qui partent plutôt du dessin : l'analogie entre des végétaux aquatiques et la matrice. L'illustration anatomique moderne semble en effet avoir actualisé les anciennes métaphores végétales en fonction des théories nouvelles sur la génération et l'embryon vivant dans l'eau à la suite de Léonard.

Réalisés entre les dernières années du XV^e siècle et les premières années du XVI^e siècle, les dessins anatomiques de Léonard témoignent des débats les plus actuels autour de la génération et de leurs répercussions sur l'illustration anatomique : premièrement, l'embryon vit dans l'eau (Windsor, RL 19101r (K/P 197v)) et,

⁴¹ F. Calcagno-Tristant, « À en croire Vésale ! Pour une rhétorique de l'illustration médicale », *Quaderni*, 2005, 59, p. 39.

⁴² J. Vons, « L'*Epitome*, un ouvrage méconnu d'André Vésale (1543) », *Histoire des sciences médicales, Société française de la médecine*, 2006, 40, 2, p. 177-189.

⁴³ L. Marin, *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, 1997 [1977], commenté par A. Trucchio, « Ideologia e rappresentazione: il potere delle immagini in Louis Marin », *Paideutika. Quaderni di formazione e cultura*, 2015, 22, p. 87-104.

⁴⁴ M. Mauss, « Les techniques du corps », communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934 et publiée dans le *Journal de Psychologie* XXXII, 3-4, 15 mars-15 avril 1936 : https://classiques.uqam.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/Techniques_corps.html, consulté le 13.05.2025.

⁴⁵ J. Michelet, *La mer*, Paris, Hachette & CO, 1861, I. IV.

deuxièmement, il se nourrit et urine à travers le cordon ombilical (Windsor, RL 19101v (K/P 197r))⁴⁶. Au niveau de la représentation visuelle, il devenait dès lors nécessaire de bien marquer les connexions entre le fœtus et le reste du corps de la mère, à savoir le sang et ses canaux. Selon les théories contemporaines, la reproduction ne se réduisait plus au squelette et aux muscles mais elle avait à faire avec le cerveau relié aux organes génitaux grâce aux vaisseaux sanguins parcourant la colonne vertébrale (Windsor RL 19097v)⁴⁷. Dans son dessin du fœtus d'un veau, Léonard jouait avec l'effet de transparence pour rendre visibles les cotylédons, c'est-à-dire les expansions ramifiées et vascularisées du placenta (Windsor RL 19055r)⁴⁸. La transparence des chairs qui permet d'entrevoir un système unifié de canaux et de vaisseaux ramifiés consiste dans l'une des grandes innovations de Léonard.

Les dessins de Léonard ne se diffusèrent pas immédiatement et cette nouvelle conception de l'anatomie n'allait avoir de véritables répercussions qu'à partir de Vésale. Dès lors, le fœtus ne fut plus représenté comme un putto lévitant dans un contenant vide, comme dans la page de titre du *De partu hominis et quae circa ipsum accidunt* (1532) gravée par Martin Caldenbach⁴⁹. Le cordon ombilical et le placenta furent gravés pour la première fois par Fabrizi di Acquapendente que nous avons vu précédemment (Ill. 8). En jouant avec l'effet de transparence du placenta, il voulait montrer à la fois que l'embryon vit dans l'eau et qu'il se nourrit et urine à travers les canaux, cordons ou vaisseaux qui le maintiennent liés à la matrice.

Mon hypothèse est que, au moment de chercher des formes et des motifs végétaux pour mettre en image la matrice, un motif iconographique associant le sang, la maternité et l'eau semble avoir été repris : le corail. C'est ce que laisse penser par exemple les gravures sur cuivre dessinées par Gérard de Lairesse et exécutées par Abraham Blooteling et Peter van Gunst pour Govard Bidloo (Ill. 11)⁵⁰. Il convient de rappeler que, depuis Aristote, le corail était considéré à la fois comme un végétal, un animal et un minéral⁵¹ : son caractère polymorphe en

⁴⁶ T. Wells, éd., *Leonardo da Vinci Notebooks*, Oxford, Oxford University Press, 2008 [1952], p. 156-157. Sur ce sujet, voir M. Azzolini, "Exploring Generation: A Context to Leonardo's Anatomies of the Female and Male Body", in *Leonardo da Vinci's Anatomical World. Language, Context and "Disegno"*, ed. A. Nova, D. Laurensa, Venice, Marsilio Editore, p. 79-97.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁸ *Leonardo da Vinci Anatomical Drawings from the Royal Library Windsor Castle*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1983, p. 66-67, fig. 15a. Rappelons que le cotylédon (*rosette chanose*) est encore aujourd'hui, un terme à la fois botanique et anatomique.

⁴⁹ M.-F. Morel, « Iconographie des embryons et des fœtus dans les traités d'accouchement et d'anatomie du XVI^e au XVIII^e siècle », *Histoire des sciences médicales*, 2009, XLIII, 1, p. 15-16 ainsi que M.-F. Morel, « Fœtus virtuels dans les traités médicaux des siècles classiques (XVI^e-XVIII^e siècles) », *Érès*, 2011, 4, 69, p. 37-44.

⁵⁰ G. Bidloo, *Anatomia humani corporis*, Amsterdam, la Veuve de Johann van Someren, 1685.

⁵¹ Aristote, dans son *Histoire des animaux*, « est embarrassé de savoir si ce sont des animaux ou des plantes » (VIII, 1, 588b), voir le commentaire de ce passage par N. Lechevrel, B. Percheron,

faisait l'élément idéal pour synthétiser visuellement la structure du vivant (Ill. 12). Je pense que les graveurs choisirent d'utiliser le motif du corail dans les premières illustrations de la matrice, non seulement car ils le considéraient comme une plante marine, mais aussi car celle-ci figurait parmi les symboles les plus diffusés du sang dans l'iconographie religieuse.

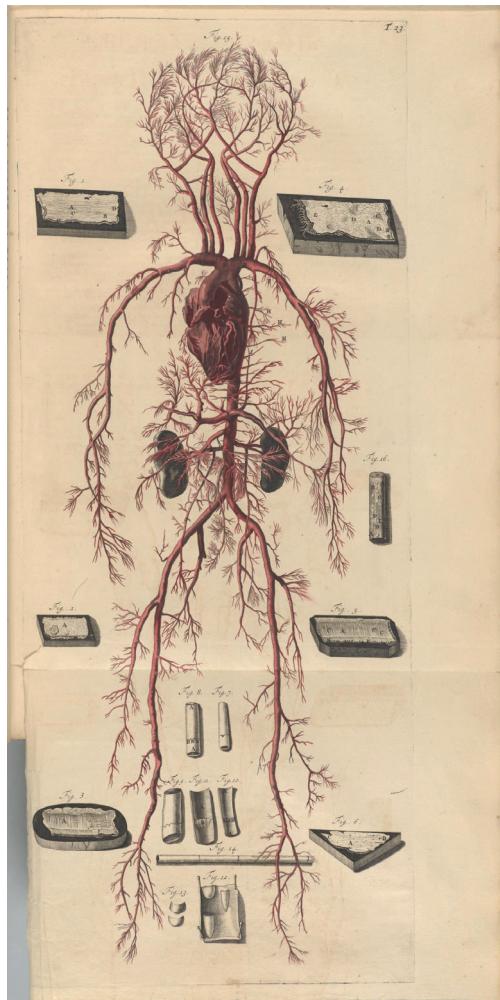


Illustration 11. Bidloo, Govert, *Anatomia humani corporis*, Amsterdam, la Veuve de Johann van Someren, 1685, fig. 23. Internet Archive

G. Séginger, « Archives de catégorie : Le polype. Formes et savoirs », *Hypothèses.org*. « Sa forme, sa consistance, et le lieu d'où on le tire monstrerent assez qu'il est moitie pierre, et moitie arbre ; voilà pourquoy aussi quelques-uns l'appellent arbrisseau marin », J. de Renou, *Les œuvres pharmaceutiques*, Lyon, N. Gay, 1637, p. 400.

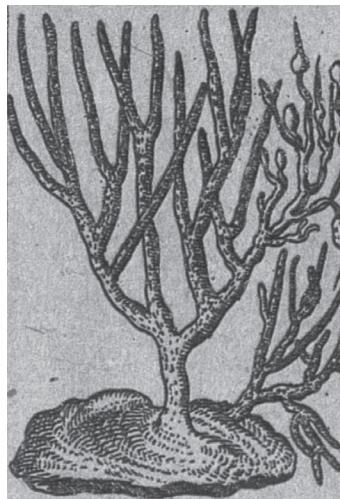


Illustration 12. De Renou, Jean, *Les œuvres pharmaceutiques*, Lyon, N. Gay, 1637. Internet Archive

Dans l'art occidental, le corail était un symbole associé au sang du Christ, comme chez Masaccio, où l'enfant Jésus rit et fait glisser sur son épaule le pendentif de corail accroché à son cou, triste présage de son destin (*Madonna del solletico*, 1426, Florence, Galleria degli Uffizi). Ce thème était répandu dans la peinture du *Quattrocento* : dans la *Vierge de la Victoire* d'Andrea Mantegna (1495-1496, tempera sur toile, Paris, Musée du Louvre), une branche de corail rouge vif est suspendue au-dessus de la Vierge entourée des saints, de même que l'enfant Jésus porte un pendentif en corail chez Giorgio di Tomaso Schiavone (*Vierge à l'enfant*, 1459-1460, huile sur panneau, Baltimore, Walters Art Museum), Piero della Francesca (*Madonna di Senigallia*, vers 1480, tempera sur panneau, Urbino, Galleria nazionale delle Marche) et Jacopo di Antonello (*Vierge à l'enfant*, 1480, huile sur panneau, Bergame, Accademia Carrara). Toutes ces peintures datent de la seconde moitié du XV^e siècle juste avant la mise en place de l'iconographie anatomique moderne. Il est donc certain que les graveurs du début du XVI^e siècle connaissaient bien ce symbole.

Si l'on reprend à présent la figure à rabat de Remmelin dans le *Cum deo* mentionné plus haut dans laquelle le sexe féminin est caché par une tête couverte de serpents, on peut l'interpréter comme une Gorgone (Ill. 9a). En effet, dans la peinture d'histoire, le corail était également associé à la libération d'Andromède (Piero di Cosimo, *Persée libérant Andromède*, 1510-1515, tempera sur toile, Florence, Uffizi)⁵² à partir du récit d'Ovide (*Mét.* IV, 604-803) où Persée donne vie

⁵² F. Frontisi-Ducroix, « Andromède et la naissance du corail », in *Mythes grecs au figuré*, éd. S. Georgoudi, J.-P. Vernant, Paris, Gallimard, 1996, p. 135-166.

au corail en déposant la tête de Gorgone sur le rivage. Le corail était un symbole à la fois associé au sang et à l'eau et, dans la traduction du texte d'Ovide par François Habert, il fut aussi l'occasion de déployer le champ lexical du végétal (*feuilles, herbes, vergettes, rameaux, racines, verdure, verdissant*)⁵³. Dans la peinture de Giorgio Vasari (*Persée libérant Andromède ou l'invention du corail*, 1570, huile sur ardoise, Florence, Palazzo Vecchio) au sein du cycle sur l'eau dans le *Studio* de François de Médicis au Palazzo Vecchio, les rameaux de corail tout juste sortis de l'eau, peints avec une grande minutie, sont rouges vifs, car ils devaient faire écho à la collection de curiosités.

De plus, le corail était un élément récurrent des cabinets de curiosités⁵⁴. Il pouvait être utilisé aussi bien dans des objets que dans des sculptures anatomiques⁵⁵. Pour citer un exemple connu, l'anatomiste hollandais Frederik Ruysch réunit une importante collection qui comprenait des bocaux avec des pièces anatomiques dont les bouchons étaient ornés de branches de corail⁵⁶. Ce choix ornemental redoublait l'analogie entre les veines humaines et les branches de corail qui est omniprésente dans les gravures d'illustration de son *Thesaurus anatomicus* (Amsterdam, Joannem Wolters, 1704).

J'aimerais terminer avec un dernier exemple conservé au Musée de Winthertur, Garden et Library. Il s'agit d'un set de tasse de porcelaine anatomiques avec des vues de matrice réalisées au 18^e siècle⁵⁷. Il me semble que cet exemple corrobore mon hypothèse d'un remploi volontaire de motifs végétaux et corallins dans l'illustration anatomique, car je tends à penser que ces tasses servaient à boire des infusions, voire des décoctions thérapeutiques. Il prouve en tout cas que l'illustration anatomique n'avait rien de ragoutant, comme cela pourrait être le cas aujourd'hui, bien au contraire et qu'elle était probablement dotée d'un pouvoir d'agir ou « agentivité »⁵⁸.

6. Conclusion : l'humain est tout entier dans l'utérus

Pour conclure, la frontière était poreuse entre ce que nous entendons aujourd'hui par art et science à la période moderne, puisque la représentation du système veineux tire son origine du remploi d'un symbole humaniste et chrétien naguère

⁵³ Ovide, *Six livres de la Métamorphose d'Ovide*, tr. F. Habert, Paris, Michel Fezandat, 1549.

⁵⁴ P. Mauriès, *Cabinets de curiosités*, Paris, Gallimard, 2002.

⁵⁵ Voir Didi-Huberman.

⁵⁶ P. Martin, « Frederick Ruysch, anatomiste, trompe-la-mort, et artiste », in *La licorne et le bézoard : une histoire des cabinets de curiosités*, éd. D. Moncond'huy, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2013, p. 377.

⁵⁷ URL : https://livebyg4events.key4register.com/key4register/AbstractList.aspx?ai=9418&caig=-1&e=148&preview=1&utm_source=chatgpt.com, consulté le 13.05.2025. Ann Hewitt, « The Anatomy Porcelain », conférence présentée au CIHA, Lyon, 26 juin 2024.

⁵⁸ A. Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

pensé comme universel : le corail. Les médecins de l'époque considéraient le corail comme un remède universel non seulement en Europe, mais aussi en Afrique et aux Amériques⁵⁹ et, dans la pharmacopée, il était utilisé contre les hémorragies, les problèmes liés aux menstruations (« les pertes extraordinaires de sang que les femmes font par nature ») ainsi que « les fleurs blanches des femmes ». On aurait pu croire que la représentation du système veineux et artériel comme un réseau ramifié et rouge relèverait de l'observation alors que mon enquête permet de supposer qu'elle dépend aussi d'un imaginaire occidental forgé entre le XVI^e et le XVIII^e siècles. Dès lors, on pourrait supposer que le corail dans l'illustration pouvait conférer du pouvoir à l'image et ainsi protéger les femmes enceintes qui la regardaient.

Dans ce contexte, c'est la matrice qui avait posé tous les problèmes de l'illustration anatomique et les solutions graphiques choisies pour les résoudre furent ensuite appliquées au reste du corps humain : les métaphores végétales, l'adoption de plusieurs perspectives simultanées (intérieur et extérieur), la nudité comme processus, la transparence, etc. En s'arrêtant sur des motifs visuels minuscules, insérés dans la matrice, des crosses de fougère au corail de Vésale par exemple, il est apparu que certaines solutions graphiques utilisées pour représenter la matrice ont eu une influence sur le reste du corps humain jusqu'à nos jours, comme les anémones pour l'extrémité des trompes utérines ou le corail pour les veines et artères. Vu sous cet angle, l'histoire de l'illustration anatomique se dessine comme celle d'une contamination de l'extérieur vers l'intérieur, dans la mesure où la figure humaine a fini par absorber des éléments naguère situés au-dehors (paysages dans les vignettes et ornements végétaux). Cette vision moderne de l'humain, qui contient à l'intérieur de lui le monde dans son entier, répondait à l'idée d'une correspondance entre le microcosme et le macrocosme⁶⁰. Dans un article récent, Jérémie Koering a analysé les « origines végétales du processus artistique » et montré, en partant de l'analyse de Mantegna, comment la représentation du végétal à la Renaissance fournit un modèle pour parler de l'art et, surtout, de ses mouvements – de son origine à ses multiples transformations⁶¹. Mon enquête sur les motifs du végétal et du corail dans l'illustration anatomique dans les premières représentations du sexe féminin en fonction des nouvelles théories sur la génération permettrait d'approfondir cette réflexion. Le « pouvoir métaphorique » de la nature joue

⁵⁹ Voir É. Richard, *Histoire naturelle des animaux, des végétaux et des minéraux*, La Rochelle, médiathèque de la Communauté d'agglomération, ms. 2715, page reproduite dans *La licorne et le bézoard : une histoire des cabinets de curiosités*, *op. cit.*, p. 328.

⁶⁰ G. Canguilhem, « L'homme de Vésale dans le monde de Copernic : 1543 », in *Œuvres complètes, Écrits d'histoire des sciences et d'épistémologie*, éd. C. Limoges, Paris, Vrin, 2019, III, p. 277-289.

⁶¹ J. Koering, « Germination. Des origines végétales du processus artistique à la Renaissance », in *La Renaissance des origines. Commencement, genèse et création dans l'art des XVI^e et XVI^e siècles*, éd. S. Hendler, F. Métral, P. Morel, Turnhout, Brepols, 2022, p. 277-291.

sur deux niveaux, sur une redéfinition de la pratique artistique d'une part et sur un discours universel sur la nature d'autre part. L'illustration scientifique ne se réduit pas au texte qu'elle accompagne ; elle peut dans certains cas générer de nouvelles formes de savoirs et, en l'occurrence, de nouvelles représentations du monde qui impliquent des pratiques. Loin des théories sur l'isomorphisme des sexes, l'analyse des discours sous-jacents à la représentation végétale de la matrice va au-delà des discours sur la prétendue supériorité du masculin sur le féminin pour pointer un universel qui se loge dans le féminin, dans la génération, et dans un mouvement qui lie les humains et les végétaux. Vue sous cette angle, l'illustration anatomique moderne de l'humain dans son entier repose en partie sur les expérimentations de certains artistes attachés à représenter la matrice. Sur cette base, on pourrait réécrire la fameuse locution latine, *tota mulier in utero (la femme est toute entière dans son utérus)*, puisque du point de vue de la gravure d'illustration, tout l'humain est dans l'utérus⁶².

Bibliographie

Sources primaires

- Bartholin, Caspar, *De ovariis mulierum et generationis historia epistola anatomica*, Amsterdam, J. H. Wetstein, 1678
- Berengario da Carpi, Jacopo, *Commentari super anatomia Mundini*, Bologne, Hieronymus de Benedictis, 1521
- Berengario da Carpi, Jacopo, *Isagogae breves et exactissimae in anatomiam humani corporis*, Bologne, Benedict Hector, 1523 et Strasbourg, sn sd [1530]
- Bidloo, Govert, *Anatomia humani corporis*, Amsterdam, la Veuve de Johann van Someren, 1685
- Davach de la Riviere, Jean, *Le Tresor de la medecine*, Paris, l'Autheur, 1697
- De Graaf, Régnier, *Histoire anatomique des parties génitales de l'homme et de la femme qui servent a la generation*, Bâle, Emanuel Jean George König, 1669 [1699]
- De Graaf, Régnier, *De mulierum organis generationi inservientibus*, Leyden, 1672
- De Ketham, Johannes, *Fasciculus medicinae*, Venise, Giovanni et Gregorio di Gregorii, 1494
- De Renou, Jean, *Les œuvres pharmaceutiques*, Lyon, N. Gay, 1637
- Drake, James, *Anthropologia nova*, Londres, Max. Smith et Benj. Walford, 1707
- Du Laurens, André, *Historia anatomica humani corporis*, Paris, A. Mettayer et Orry, 1600
- Duval, Jacques, *Des hermaphrodites*, Rouen, D. Geuffroy, 1612
- Fabrizi d'Acquapendente, Girolamo, *De formato foetu*, Venise, Francisco Bolzetta, 1600 [1604]
- Fournier, Denis, *L'accoucheur méthodique*, Paris, l'Autheur, 1676
- Geminus, Thomas, *Compendiosa totius anatomiae delineatio aere exarata*, Londres, T. Geminus, 1559
- Geminus, Thomas [Thomas Lambrt], *Compendiosa totius anatomiae delineatio aere exarata*, Londres, Joanni Herfordie, 1545
- Mauriceau, François, *Traité des maladies des femmes grosses*, Paris, l'Autheur, 1681
- Michelet, Jules, *La mer*, Paris, Hachette & CO, 1861, <https://doi.org/10.5962/bhl.title.42312>

⁶² Voir URL : <https://centre-montaigne.huma-num.fr/les-ateliers-du-centre/tota-mulier-in-utero.html>, consulté le 13.05.2025.

- Ovide, *Six livres de la Métamorphose d'Ovide*, tr. François Habert, Paris, Michel Fezandat, 1549
- Paré, Ambroise, *Les œuvres d'Ambroise Paré*, Paris, Gabriel Buon, 1585
- Remmelin, Johann Ludwig, *Cum Deo, Johannis Remmellini catoptrum microcosmicum*, Augustae Vindelicorum [Augsburg], Typis Davidis Francki, 1619
- Rueff, Jacob, *De conceptu et generatione hominis*, Zurich, C. Froschauer, 1554
- Valverde, Juan, *Historia de la composición del cuerpo humano*, Rome, Antonio Salamanca et Antoine Lafréry, 1556
- Van de Spiegel, Adriaan, *De formato foetu liber singularis*, Bruxelles, J. B. de Martinis, L. Pasquatus, 1626
- Vésale, André, *Epitome*, Bâle, Oporinus, 1543
- Vésale, André, *De humani corporis fabrica libri septem*, Bâle, Johann Herbst dit Oporinus, 1543 et 1555
- Vésale, André, *Tabulae anatomicae sex*, Venise, Bernardinus Vitalis, 1538

Sources secondaires

- Androutsos, Georges, « L'urologie dans les planches anatomiques d'André Vésale (1514-1565) », *Prog Urol*, 2005, 15, p. 544-550
- Azzolini, Monica, “Exploring Generation: A Context to Leonardo’s Anatomies of the Female and Male Body”, in *Leonardo da Vinci’s Anatomical World. Language, Context and “Disegno”*, ed. Alessandro Nova, Domenico Laurenza, Venice, Marsilio Editore, p. 79-97
- Berger, John, *Ways of seeing*, Londres, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1977 [1972]
- Bitbol-Hespériès, Annie, « Vésale, Descartes, le cœur, la vie », in *La Fabrique de Vésale et autres textes. Introduction au livre III*, éd. Jacqueline Vons, Stéphane Velut, Paris, BIU Santé, 2020, p. 513-522
- Brancher, Dominique, *La fabrique équivoque de la pudeur (1390-1630)*, Genève, Droz, 2013
- Calcagno-Tristant, Frédérique, « À en croire Vésale ! Pour une rhétorique de l’illustration médicale », *Quaderni*, 2005, 59, p. 33-48, <https://doi.org/10.3406/quad.2005.1688>
- Canguilhem, Georges, « L’homme de Vésale dans le monde de Copernic : 1543 », in *Œuvres complètes, Écrits d’histoire des sciences et d’ épistémologie*, éd. Camille Limoges, Paris, Vrin, 2019, III, p. 277-289
- Carlino, Andrea, « L’impératif métaphorique. Quelques réflexions autour de l’illustration anatomique (XV^e-XVIII^e siècles) », *Traverse : Zeitschrift für Geschichte/Revue d’histoire*, 1999, 6, p. 23-34
- Carlino, Andrea, *L’anatomia tra arte e medicina. Lo studio del corpo nel tardo Rinascimento*, Milan, Silvana, 2010
- Catchpole, R. Hubert, “Regnier de Graaf 1641-1673”, *Bulletin of the History of Medicine*, 1940, 8, 9, p. 1261-1300
- Cazes, Hélène, « ‘Démontrer à l’œil’ l’ombre d’une dissection », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 2015, 29, p. 305-343
- Cazes, Hélène, « Le corps des livres : une allégorie de l’anatomie féminine (Jacopo Berengario da Carpi, *Commentarii... 1521*) », *Hypothèses*, URL : <https://histoirelivre.hypotheses.org/4347>
- Cazes, Hélène, « Théâtres imaginaires du livre et de l’anatomie : La Dissection des parties du corps humain, Charles Estienne, 1545-1546 », *Fabula / Les colloques, Fiction du savoir à la Renaissance*, URL : <https://www.fabula.org/colloques/document103.php>
- Cazes, Hélène, Carlino, Andrea, « Plaisir de l’anatomie, plaisir du livre : ‘La Dissection des parties du corps humain’ de Charles Estienne (Paris, 1546) », *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, 2003, 55, p. 264-265, <https://doi.org/10.3406/caief.2003.1499>

- Chaperon, Sylvie, « ‘Le trône des plaisirs et des voluptés’ : anatomie politique du clitoris, de l’Antiquité à la fin du XIXe siècle », *Cahiers d’histoire. Revue d’histoire critique*, 2012, 118, p. 41-60, <https://doi.org/10.4000/chrhc.2483>
- Chevallier, Jacques, « La destinée des bois de la *Fabrique* de 1543 », in *La Fabrique de Vésale. La mémoire d’un livre*, éd. J. Vons, Paris, BIU Santé, 2014, p. 176-185
- Dasen, Véronique éd., *L’embryon humain à travers l’histoire. Images, savoirs et rites*, Gollion, Infolio, 2007
- Daston, Lorraine, Galison, Peter, *Objectivity*, New York, Zone Books, 2007
- Didi-Huberman, Georges, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté. L’image ouvrante*, 1., Paris, Gallimard, 1999
- Frontisi-Ducroix, Françoise, « Andromède et la naissance du corail », in *Mythes grecs au figuré*, Paris, Gallimard, éd. Stella Georgoudi, Jean-Pierre Vernant, 1996, p. 135-166
- Gamboni, Dario, *Images potentielles. Ambiguïté et indétermination dans l’art moderne*, Dijon, Presses du réel, 2016
- Gamboni, Dario, *Paul Gauguin au « centre mystérieux de la pensée »*, Dijon, Les Presses du réel, 2013
- Gell, Alfred, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998, <https://doi.org/10.1093/oso/9780198280132.001.0001>
- Gombrich, Ernst Hans, *Art and Illusion. A study in the Psychology of Pictorial Representation*, London, Phaidon Press, 1984 [1960]
- Hazard, Jean, « Jan Stephan van Calcar, précieux collaborateur méconnu de Vésale », *Revue des sciences médicales*, 1996, 30, p. 471-480
- Héritier, Françoise, *Masculin/féminin I : la pensée de la différence*, Paris, O. Jacob, 1996
- Héritier, Françoise, *Masculin/féminin II : dissoudre la hiérarchie*, Paris, O. Jacob, 2002
- Jeanneret, Michel, *Perpetuum mobile : métamorphoses des corps et des œuvres de Léonard de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1997
- Keele, Kenneth D., Roberts, Jane ed., *Leonardo da Vinci Anatomical Drawings from the Royal Library Windsor Castle*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1983
- Kellet, C. E., « Perino del Vaga et les illustrations pour l’anatomie d’Estienne », *Aesculape*, 1955, 37, p. 74-89
- Kellet, C. E., “A note on Rosso and the illustrations to Charles Estienne’s *De Dissectione*”, *Journal of History of Medicine*, 1957, XII, 7, July, p. 325-336, <https://doi.org/10.1093/jhmas/XII.7.325>
- Kemp, Martin, “A Drawing for the *Fabrika* and Some Thoughts upon the Vesalius Muscle-Men”, *Medical History*, 1970, 14, p. 277-288, <https://doi.org/10.1017/S00257273001557X>
- King, Helen, *The One-Sex Body on Trial: The Classical and Early Modern Evidence*, Dorchester, Ashgate, 2013
- Koering, Jérémie, « Germination. Des origines végétales du processus artistique à la Renaissance », in *La Renaissance des origines. Commencement, genèse et création dans l’art des XV^e et XVI^e siècles*, éd. Sefy Hendler, Florian Métral, Philippe Morel, Turnhout, Brepols, 2022, p. 277-291
- Laqueur, Thomas, *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, Londres, Cambridge, Harvard University Press, 2003 [1992]
- Laurenza, Domenico, *Art and Anatomy in Renaissance Italy. Images from a Scientific revolution*, New York, The Metropolitan Museum of Art New York and Yale University Press, 2012
- Lechevrel, Nadège, Percheron, Bénédicte, Séginger, Gisèle, « Archives de catégorie : Le polype. Formes et savoirs », *Hypothèses.org*, 2016, URL : <https://biolog.hypotheses.org/category/documents-et-oeuvres/le-polype-formes-et-savoirs>
- Marin, Louis, *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, 1997 [1977]
- Martin, Pierre, « Frederick Ruysch, anatomiste, trompe-la-mort, et artiste », in *La licorne et le bézoard : une histoire des cabinets de curiosités*, éd. Dominique Moncond’huy, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2013, p. 375-386

- Mauriès, Patrick, *Cabinets de curiosités*, Paris, Gallimard, 2002
- Mauss, Marcel, « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, 1936, XXXII, 3-4, 15 mars-15 avril
- McClive, Cathy, Pellegrin, Nicole, éd., *Femmes en fleurs. Femmes en corps du Moyen Âge aux Lumières*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010
- Morel, Marie-France, « Fœtus virtuels dans les traités médicaux des siècles classiques (XVI^e-XVIII^e siècles) », *Érès*, 2011, 4, 69, p. 37-44, <https://doi.org/10.3917/spi.060.0037>
- Morel, Marie-France, « Iconographie des embryons et des fœtus dans les traités d'accouchement et d'anatomie du XVI^e au XVIII^e siècle », *Histoire des sciences médicales*, 2009, XLIII, 1, p. 15-16
- Park, Katharine, *Secrets of Woman. Gender, Generation, and the Origins of Human Dissection*, New York, Zone Books, 2010
- Petrella, Sara, « *Invidia. De la survivance d'une divinité antique aux découvertes modernes* », (à paraître 2025)
- Petrella, Sara, « Voiler ou dévoiler ? Les monstres de l'anatomie moderne », *Meta, Matrix, Mater. Les métaphores de la matrice à la Renaissance, Images Re-vues*, éd. Fiammetta Campagnoli, Florence Larcher, 21 (à paraître 2025)
- Planche, Alice, « L'odeur, le cœur et la clarté. Sur un motif du Roman de la Rose », *Romania*, 1984, 418-419, p. 359-367, <https://doi.org/10.3406/roma.1984.1715>
- Roux, Brigitte, « La Vierge à corps ouvert », in *À bras le corps. Image, matérialité et devenir des corps*, éd. Noémie Étienne, Agnès Vannouvong, Dijon, Les Presses du réel, 2013, p. 35-45
- Stringer, Mark D., Becker, Ines, “Colombo and the clitoris”, *European Journal of Obstetrics & Gynecology and Reproductive Biology*, 2010, 151, p. 130-133, <https://doi.org/10.1016/j.ejogrb.2010.04.007>
- Trucchio, Aldo, “Ideologia e rappresentazione : il potere delle immagini in Louis Marin”, *Paideutika. Quaderni di formazione e cultura*, 2015, 22, p. 87-104
- Tubbs, R. Shane, Rompala, Olivia, Verma, Ketan, Malakpour, Mehran, M. Shoja, Mohammadali, Mortazavi, Martin M., Loukas, Marios, “James Drake (1667-1707): Anatomist and Political Activist”, *Clinical Anatomy*, 2012, 25, p. 295-298, <https://doi.org/10.1002/ca.21235>
- Vons, Jacqueline, « L'Epitome, un ouvrage méconnu d'André Vésale (1543) », *Histoire des sciences médicales, Société française de la médecine*, 2006, 40, 2, p. 177-189
- Vons, Jacqueline, Velut, Stéphane, *La Fabrique de Vésale et autres textes. Introduction au livre III*, Paris, BIU Santé, 2020
- Wells, Thereza, éd., *Leonardo da Vinci Notebooks*, Oxford, Oxford University Press, 2008 [1952], p. 156-157
- Wirth, Jean, « Hortus conclusus », in *Mondes clos. Cultures et jardins*, éd. Daniel Barbu, Philippe Borgeaud, Mélanie Lozat, Youri Volokhine, Gollion, Infolio, 2013, p. 313-325

Sara Petrella est chercheuse postdoctorale au Département d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université de Fribourg où elle dirige un projet du Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS Ambizione, 2022-2026). Historienne de l'art avec une formation complémentaire en histoire et anthropologie des religions et une expérience professionnelle dans les musées nordaméricains, S. Petrella mène actuellement ses recherches entre l'histoire de l'art et des collections muséales.

Son dernier livre a paru sous le titre : *Quand les dieux étaient des monstres. La Mythologie hybride de Natale Conti et Vincenzo Cartari* (Rennes, PUR, 2023). Elle a également écrit un livre avec Philippe Borgeaud (*Le Singe de l'autre. Du sauvage américain à l'histoire comparée des religions*, Paris-Genève, Des Cendres-BGE, 2016) et elle a dirigé plusieurs ouvrages collectifs et numéros de revue sur l'histoire de l'ethnologie en Amérique du Nord, les représentations des Peuples Autochtones dans l'imaginaire colonial et, plus récemment, les collections autochtones dans les musées (avec M. Steity, *ABC arts&musées. Histoire coloniale et voix autochtones*, Zurich, Seismo, 2025. Traduction anglaise à paraître en 2025 chez de Gruyter).