



## Entre corps et âme, ou l'espace de l'art dans l'illustration anatomique\*

*I said 'we were not stocks and stones – 'tis very well. I should have added, nor we are angels, I wish we were, – but men cloathed with bodies and governed by our imagination.*

Laurence Sterne

**N**ous ne sommes pas que de la matière, nous ne sommes pas pur esprit, nous sommes des femmes et des hommes habillés d'un corps et gouvernés par notre imagination.

### Corps et imagination

Dans le passage du *Tristram Shandy* cité en exergue, Sterne reprend, à sa manière, le thème du dualisme corps/âme, un thème particulièrement cher à la tradition culturelle occidentale [2]\*\*. Cette tradition postule, pour le dire rapidement et sans nuances, un mépris du corps et de tout ce qui concerne la sphère de la corporéité, d'un côté, et, de l'autre, l'exaltation et la valorisation de ce qui relève de l'âme, de l'esprit. Dans

cette hiérarchisation, le corps – *notre* corps – n'est que matière (*stock and stones*, dirait Sterne), ce qui lui confère le statut de lieu de toutes sortes de pratiques d'objectivation. Par ailleurs, l'âme a été consacrée comme véritable réceptacle de l'identité, de l'individualité, comme lieu d'expression de la subjectivité. En effet, cette lecture dualiste est, en bonne partie, le produit d'un courant de la philosophie et de l'épistémologie moderne qui a ses racines dans l'anthropologie cartésienne, mais représente aussi une version simplifiée de la tradition chrétienne du corps comme fardeau insupportable de l'âme. Ce courant a contribué à renforcer une reconstruction anachronique de l'histoire de la philosophie occidentale fondée sur l'opposition corps/âme, une reconstruction propre à l'épistémologie et à l'anthropologie de la médecine récente. La séparation de l'âme et du corps apparaît comme la condition même de toutes pratiques et discours scientifiques contemporains sur le corps – en premier lieu, de la médecine de ces deux derniers siècles.

Cet article propose un regard critique sur ce postulat dualiste sur le terrain d'une discipline médicale – l'anatomie. Les représentations du corps humain dans l'iconographie montrent que le corps anatomique s'inscrit toujours à l'intérieur de formes et de modèles qui renvoient à un imaginaire culturel plus large et qui conjuguent la dimension corporelle et la dimension culturelle; le corps, ses représentations et les savoirs dont il fait l'objet ne peuvent s'exprimer que comme partie d'un discours (textuel et/ou graphique) qui se réfère aux systèmes symboliques dans lesquels ces discours sont produits. Ce sont justement ces aspects culturels et symboliques du corps qui ont permis – et même imposé – la collaboration entre artistes et médecins pour la production d'images anatomiques qui ont marqué l'histoire de la figuration de la Renaissance jusqu'à nos jours.

### Âme/Corps

Sterne fait allusion à l'incontournable superposition et imbrication

\* Cet article reprend une conférence donnée à l'Université de Fribourg-10. Interdisziplinäres Seminar « Körper », le 24 novembre 1998. Une version précédente de la partie consacrée à la période moderne (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle) est parue dans [1] (*Wissenschaft, die Bilder schafft*).

\*\* Cette citation a été utilisée en exergue d'un article pionnier sur l'histoire du corps, publié il y a bientôt dix ans par Roy Porter [2].

du corps et de l'âme dans la personne humaine. Au cours de ces dernières années, historiens, philosophes et anthropologues ont montré la faiblesse conceptuelle de l'antinomie corps-âme fondée par le cartésianisme, diffusée par la philosophie postérieure aux Lumières et exploitée par la culture scientifique contemporaine. Nombre de contre-exemples ont été apportés qui en remettent en question les postulats (pour des discussions critiques de la thèse dualiste, voir par exemple [3, 4]). Je me limite, ici, à en citer trois.

1. Dans bien des textes philosophiques et théologiques médiévaux, la dichotomie corps/âme n'a pas lieu d'être. Dans l'aristotélisme médiéval, l'âme est la forme substantielle qui organise les corps vivants. Le rapport entre connaissance et perception sensorielle (en particulier la vue) s'appuie sur une tripartition (et non pas sur une bipolarité !) de la personne : *corpus*, *spiritus* (ou *animus*) et *anima*. La « mémoire sensorielle », le rêve ou la vision sont des activités propres au *corpus* et au *spiritus*, mais pas à l'*anima*. Avicenne, de son côté, a élaboré une théorie des « pouvoirs » qui, placés entre corps et âme, font le lien entre les activités spécifiques de ces deux éléments. On voit là se dessiner des catégorisations triples, voire multiples, mais certainement pas binaires, dichotomiques ou antinomiques (voir [5, 6])<sup>\*</sup>.

2. Le corps et l'âme sont intimement liés et conjointement exaltés dans plusieurs éléments qui fondent la culture chrétienne. Les stigmates, signes corporels de la sainteté, en sont un exemple (voir par exemple [7]). Mais plus encore, toute la théologie chrétienne de la résurrection des corps est explicite en ce sens : l'idée que l'âme ira rejoindre son propre corps et pas un autre, fait du corps et de l'âme deux éléments inséparables de l'identité subjective [8]<sup>\*\*</sup>.

3. Mainte étude historique sur la culture populaire (comme l'œuvre de Mikhaïl Bakhtin sur François Rabe-

lais<sup>\*\*\*</sup>) [9], et des travaux en anthropologie sociale et culturelle (citons, en particulier, les travaux de Marcel Mauss [10, 11] et de Mary Douglas [12, 13]) ont montré comment le corps incorpore significations et valeurs sociales, incarne les systèmes symboliques dont il fait partie en contribuant, en même temps, à les produire. Le corps devient un des lieux privilégiés autour duquel s'articulent les rapports entre sujet et société, dans le passé aussi bien que dans le vécu du présent.

Ces lectures antidualistes attribuent au corps un statut différent : il est le catalyseur de significations multiples, culturelles, sociales, symboliques, il est un lieu d'expression du sujet, de sa cosmologie, de son identité. Le corps ne saurait être conçu comme un objet objectivable, dépourvu de subjectivité subjectivante.

### Corps-sujet, corps-objet et médecine

L'histoire de l'anatomie et de l'iconographie anatomique renforce encore cette lecture antidualiste. L'anatomie est en effet une discipline qui vise à l'objectivation du corps et de ses composantes et qui, néanmoins, témoigne, dans les textes et les images, de l'impossibilité d'une objectivation simple et univoque. J'essayerai de l'illustrer, pour la période qui s'étend de la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle à la fin du xviii<sup>e</sup> : la première date correspond à la régularisation de la pratique de la dissection en Europe Occidentale et à l'invention de l'imprimerie (d'où prolifération et diffusion d'images et de textes concernant le corps humain ; sur ces points, voir [14, 15]) ; la fin du xviii<sup>e</sup> siècle marque ce que Michel Foucault a appelé la « naissance de la clinique », à savoir l'affirmation d'une nouvelle épistémologie médicale fondée sur la méthode anatomo-clinique (à chaque maladie correspondait une lésion anatomique vérifiable) et l'éclipse progressive de la théorie des humeurs [16]. Cette nouvelle métho-

de – dont nous sommes encore en partie les héritiers – est l'un des bastions d'une médecine qui se veut scientifique, dont le présupposé philosophique est un réductionnisme biologique qui postule l'objectivation du corps et de ses pathologies.

A l'intérieur de ce cadre chronologique, il est possible d'avancer quelques généralisations qui caractérisent cet « Ancien Régime anatomique ». Pendant ces trois siècles, l'anatomie demeure surtout un savoir théorique qui n'a guère d'implications importantes dans la pratique médicale : dans la médecine des humeurs, la connaissance détaillée des parties du corps humain affecte peu le diagnostic, le pronostic et la thérapie. Comme l'écrit Galien dans le *De anatomicis administrationibus* [17] – la bible anatomique de la médecine rationnelle de l'Antiquité classique jusqu'au xvii<sup>e</sup> siècle – la connaissance minutieuse de toutes les parties internes du corps est un « surplus », nécessaire au philosophe qui veut découvrir les secrets de la nature plus qu'au médecin. André Vésale rappelle encore en 1543 que l'anatomie est une branche de la philosophie naturelle qui doit être étudiée *per se* (en soi), sans souci des applications possibles [18]. L'anatomie se définit donc comme un savoir spéculatif. Elle intéresse le médecin, mais surtout le philosophe. Mais elle concerne aussi le théologien et bien sûr l'artiste. Enfin, l'anatomie est également un savoir populaire, susceptible d'attirer l'attention et la curiosité d'un public large et varié, qui comprend même les couches les plus basses, les moins alphabétisées de la société de l'Ancien Régime, comme le démontre la prolifération d'estampes anatomiques populaires imprimées pendant le xvi<sup>e</sup> et le xvii<sup>e</sup> siècle (à ce propos, voir l'introduction dans [14]).

Cette multiplicité de publics de l'anatomie n'est que la conséquence du fait que le discours anatomique – comme tout discours concernant le corps – est en soi polymorphe, il se prête et invite à l'appropriation et à la réadaptation de son objet. Ces innombrables appropriations et réadaptations, attestées dans les sources,

<sup>\*</sup> Sur ce point, voir l'article éclairant de Caroline Bynum [5], en particulier pages 13-19.

<sup>\*\*</sup> Pour une histoire culturelle de la résurrection des corps, voir Caroline Walker-Bynum [8].

<sup>\*\*\*</sup> Voir surtout le chapitre 5.



Figure 1. *Squelette*, dans André Vésale. *De humani corporis fabrica libri septem*, Bâle, J. Oporinus, 1543 (Wellcome Library, London).

sont toujours exprimées en termes métaphoriques, en puisant aux systèmes symboliques auxquels inévitablement ce discours renvoie : en ce sens, un squelette « anatomique »

n'est jamais seulement un squelette... (figure 1). Dans ce contexte, le discours qu'aujourd'hui on tendrait à désigner comme scientifique fait inévitablement resurgir un univers sym-

bolique complexe de significations et de valeurs greffées sur le corps, tant les données objectives (anatomiques) et les produits de l'imaginaire culturel sur le corps sont imbriqués et confondus dans l'élaboration des formes adoptées pour la communication du savoir. Cette conjonction des aspects objectifs et imaginaires du corps ouvre un vaste terrain à l'intervention et à l'invention artistique dans la production d'images d'anatomie entre le XV<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est l'artiste – dans cet espace fécond d'échanges entre art et science – qui donne forme et contenu au discours métaphorique qui se dégage du corps.

### L'écorché polysémique

Un parcours cursif dans l'histoire de l'iconographie anatomique permet d'illustrer la complexité sémiologique du corps. Il suffit de feuilleter la *Fabrica* de Vésale – désignée par l'historiographie comme le texte fondateur de l'anatomie moderne – pour constater que les images dans son livre ne sont pas de simples diagrammes anatomiques, et qu'elles s'adressent au lecteur bien au-delà de la simple littéralité anatomique. Leur pouvoir communicatif et explicatif, grâce à la main de l'artiste qui a dessiné et gravé les planches, réside dans le fait qu'elles associent au discours scientifique un discours métaphorique : des récits de souffrance et de châtement, de décadence et de corruption corporelle (figure 2).

Pour illustrer le caractère polysémique de l'imagerie anatomique et le rapport artiste-anatomiste dans l'énoncé métaphorique du savoir anatomique, on peut prendre une image moins connue, contenue dans la *Historia de la composicion del cuerpo humano* du médecin et anatomiste espagnol Juan de Valverde [19] (figure 3). Ce dernier a été un élève de Realdo Colombo – un anatomiste qui avait travaillé à Rome avec Michel-Ange à la réalisation d'un livre d'anatomie illustré, livre qui n'a jamais vu le jour. Valverde, grâce à Colombo, connaît probablement Michel-Ange ou, du moins, est familier avec sa production artistique : souvent dans son



Figure 2. *Écorché montrant la cavité abdominale*, dans André Vésale. *De humani corporis fabrica libri septem*, Bâle, J. Oporinus, 1543 (Wellcome Library, London).

texte et surtout dans les légendes des illustrations qui l'accompagnent, il fait explicitement référence à ses

œuvres. L'image de Valverde n'est pas du tout une simple description objective de la myologie du corps hu-

main. Elle nous raconte une histoire, voire des histoires qui renvoient au problème de l'identité subjective : une identité incarnée dans le corps, une identité qu'on craint de perdre dans l'écorchement. Les écorchés – en bois ou en plâtre – sont une sorte d'icône de l'art du XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle : utilisés dans les ateliers et les Académies de Beaux-Arts à partir de la Renaissance, ils signifient la volonté d'imiter la nature. A partir de l'écorché, on s'exerce dans la représentation « véridique » de la figure humaine.

L'écorché de Valverde s'est automu-tilé. Dans la main droite il tient sa propre peau qu'il regarde avec insistance : il est un corps vivant qui regrette la défiguration. Il cherche l'effigie absente de son visage dans l'enveloppe corporelle. Sa main gauche porte le poignard, l'arme du châ-timent.

La référence à la pratique artistique et, en particulier, à Michel-Ange est explicite. Dans le *Jugement Dernier*, on voit – en bas à droite – la figure d'un homme avec un couteau dans une main et la peau d'un écorché dans l'autre : c'est saint Barthélemy qui expose les attributs de son martyr. Si l'on regarde avec plus d'attention, on s'aperçoit que dans cette peau est dissimulé un autoportrait en anamorphose du même Michel-Ange. Il s'agit d'une signature, d'une marque d'identité, d'un signe de la présence physique de l'artiste dans son œuvre. Je crois d'ailleurs que Michel-Ange fait ici aussi allusion aux déformations et aux souffrances physiques subies lorsqu'il était en train de peindre la Sixtine. Il en parle dans un de ses *Sonnets* qui, dans la page manuscrite, s'accompagne d'un croquis de la main de Michel-Ange où il donne figure à son corps déformé dans l'acte de peindre un autre corps déformé :

*A travailler tordu j'ai attrapé un goitre  
Comme l'eau en procure aux chats de  
Lombardie  
A moins que ce ne soit de quelque autre  
pays  
Et j'ai le ventre, à force, collé au men-  
ton.*



Figure 3. *Écorché*, dans Juan de Valverde de Hamusco. *Historia de la composición del cuerpo humano*, Rome, A. de Salamanca et A. Lafreri, 1556 (Wellcome Library, London).

Ma barbe pointe vers le ciel, je sens ma nuque  
 Sur mon dos, j'ai une poitrine de harpie,  
 Et la peinture qui dégouline sans cesse  
 Sur mon visage en fait un riche pavement.  
 Mes lombes sont allées se fourrer dans ma panse,

Faisant par contrepoids de mon cul une croupe  
 Chevaline et je déambule à l'aveuglette.  
 J'ai par-devant l'écorce qui va s'allonger  
 Alors que par-derrrière elle se ratatine  
 Et je suis recourbé comme un arc de Syrie. [...] [20-22]\*

Au-delà de ce jeu de renvois multiples qui nous amène d'une image anatomique au corps même de l'artiste et à sa souffrance, en passant par la notion du corps comme lieu désigné de l'identité, l'écorché de Valverde – comme tous les écorchés de la Renaissance, à l'usage des artistes ou des médecins – s'inscrit aussi dans une autre tradition et dans un autre système de référence possible: celui du mythe d'Apollon et Marsyas. L'histoire – telle qu'Ovide nous la raconte dans les *Métamorphoses* (VI, 386-391) [23] – est bien connue: le satyre Marsyas lance un défi musical à Apollon; le vainqueur choisira le sort du vaincu; les Muses ont été appelées comme juges; le Dieu Apollon remporte la compétition et décrète l'écorchement du satyre. Ce mythe parle donc de transgression (défier un dieu), de justice et de punition corporelle: perdre sa peau, perdre son effigie, perdre son identité inscrite dans le corps est ici la punition suprême. Le corps écorché – l'image de Valverde, mais aussi toutes les figures d'écorchés de la *Fabrica* de Vésale ou des ateliers des artistes – renvoie tacitement et implicitement à cette tradition. Elle est le sous-texte métaphorique associé à la description iconographique des muscles et des tendons. Mais attention: ce sous-texte métaphorique n'est pas du domaine de l'inconscient. Au contraire, il est bel et bien présent à l'esprit des anatomistes et des artistes qui produisent ces images. Le mythe d'Apollon et Marsyas est explicitement représenté dans la lettre V (V comme Vésale...) de la *Fabrica* (figure 4), dans la lettre M du traité de Realdo Colombo [24]; de même, on retrouve la peau de l'écorché dans le frontispice de l'édition vénitienne de 1586 de l'*Anatomie* de Valverde [25], dans une estampe du début du XVII<sup>e</sup> siècle qui représente une leçon d'anatomie à Leyde\*\* ou

\* Le manuscrit de Michel-Ange est à l'Archivio Buonarroti (Florence) [20]. La traduction française est de Pierre Leyris [21]. Ce sonnet et le manuscrit qui le contient m'ont été signalés par Marie Domitille Porcheron lors de sa conférence Michel-Ange entre douleur et plaisir, Annecy 1996.

\*\* L'auteur de l'estampe est Jan Cornelisz Woudanous, Amphiteatrum Anatomicum Luduno Batavorum. Un exemplaire est à Bâle, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett (inv. X.1543).



Figure 4. *Lettre V, dans André Vésale. De humani corporis fabrica libri XV, Bâle, J. Oporinus, 1543 (Wellcome Library, London).*

dans le frontispice de l'*Anatomia reformata* de Thomas Bartholin [26]. Cette énumération pourrait se prolonger avec les innombrables versions du mythe dans la peinture et la sculpture à la même époque (parmi les nombreuses publications à ce sujet, voir par exemple [27, 28])\*.

### Métaphores

Cette image n'est qu'un exemple de l'impératif métaphorique propre à l'iconographie de l'« Ancien Régime anatomique ». Le même exercice est possible pour toutes les représentations du corps anatomisé, dépecé, disséqué de cette période – aussi bien dans la production propre à l'imagerie médicale que dans celle que l'on pourrait définir comme strictement artistique. En l'absence de recensement exhaustif des associations métaphoriques possibles liées aux figures anatomiques, dans le cadre de cet article, je me limiterai à une courte énumération des thèmes les plus fréquents et les plus pertinents.

#### Anatomie et mort

Il s'agit, probablement de la métaphorisation la plus évidente. L'anatomie – en particulier la figure du squelette – est toujours inscrite à l'intérieur d'un discours qui renvoie au

\* Parmi les nombreuses publications à ce sujet voir, par exemple [27]. Sur le rapport de ce mythe avec l'histoire de l'anatomie à la Renaissance voir [28].



Figure 5. *Inevitabile fatum (1537), dans Mondino dei Liuzzi. Anatomia Mundini [...], Marburg, C. Egenolff, 1541 (Wellcome Library, London).*

thème du *Memento mori*, à la tradition iconographique de la danse macabre ou à celle textuelle des réflexions morales sur la mort (comme, par exemple, « les arts de bien-mourir »). Voici deux exemples, parmi des milliers, – aux extrêmes de la chronologie choisie – l'*Inevitabile fatum* contenu dans le commentaire de Johannes Dryander de l'*Anatomia* de Mondino dei Liuzzi (1537) (figure 5) [29] et le squelette agenouillé en prière – avec l'inscription « *Orate ne intretis in tentationem* » – de Jacques Gamelin, datant de 1779 (figure 6) [30].

#### Le corps comme connaissance de soi

Une série d'images – populaires aussi bien qu'érudites – associent l'anatomie à l'impératif du *Nosce teipsum* (« connais-toi toi-même »), qui apparaît inscrit dans plusieurs planches, ainsi que dans les représentations de théâtres anatomiques. C'est une allusion au fait que la connaissance du corps est conçue comme un moyen de développer la connaissance et la conscience de soi, qu'elle est donc aussi un discours sur la subjectivité; l'anatomie favorise – dans une relecture moralisante largement répandue, comme par exemple dans l'œuvre de Melanch-

thon – la méditation sur la caducité de la vie, sur le sens et la fragilité l'existence, sur la toute-puissance divine et sur notre place parmi les choses créées.

#### Adam et Ève

Nos ancêtres bibliques sont souvent utilisés, dans l'iconographie anatomique, comme figures paradigmatiques de l'homme et de la femme. Il s'agit à nouveau d'une association dense de significations symboliques et morales.

#### Le châtiement du corps

Comme on l'a déjà vu dans l'image de Valverde et dans les illustrations de la *Fabrica* de Vésale, le corps des images anatomiques est souvent un corps souffrant, l'acte anatomique étant sous-entendu comme une punition consécutive à une transgression ou un châtiement faisant partie d'un récit de martyre. Cette thématique peut se manifester à travers une référence à des figures mythiques (Marsyas, Adam et Ève, saint Barthélémy, etc.) ou à travers la figure bien réelle du condamné à mort utilisé pour les leçons d'anatomie.

#### L'érotisme de l'anatomie

Les anatomistes et les dessinateurs des images anatomiques sont bien conscients de l'aspect voyeuriste propre à la démarche même de la découverte du corps. Dans plusieurs images anatomiques, l'intimité du corps féminin glisse du thème de la matrice et de la représentation du lieu sacré de la reproduction de l'espèce humaine, au thème du désir, voire du plaisir, comme, par exemple, dans quelques images du traité de Charles Estienne où l'anatomie est exprimée en termes de sexualité extatique (figure 7) [31].

Cette énumération ne peut que donner une idée de la richesse métaphorique de l'iconographie de l'« Ancien Régime anatomique ». On ne saurait faire abstraction de l'univers symbolique dans lequel s'inscrit l'image anatomique. La description du corps passe par une prise en compte de ce corps comme catalyseur des valeurs culturelles et identitaires inextricablement incorporées au discours de l'anatomie scientifique.



Figure 6. «*Orate ne intretis in tentationem*», dans Jacques Gamelin. *Nouveau recueil d'ostéologie et de myologie [...]*, Toulouse, G.F. Desclassan, 1779 (Wellcome Library, London).

### Césure

Ce florilège d'associations va progressivement disparaître à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle. Avec l'avènement de la

méthode anatomo-clinique et de la nouvelle épistémologie médicale, l'iconographie anatomique progressivement se «démétaphorise»: l'anatomie, qui trouve sa justification et son



Figure 7. *Pudendi muliebris partium demonstratio*, dans Charles Estienne. *De dissectione partium corporis humani libri tres*, Paris, Simon de Coline, 1545 (Wellcome Library, London).

rôle dans la pratique et l'épistémologie médicale, renonce parallèlement aux renvois symboliques traditionnels. Comme l'a écrit l'historien de l'art Martin Kemp, entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle, l'iconographie anatomique passe du «style» au «non-style» [32], sa condition d'énonciation glisse de l'impératif métaphorique à l'impératif réaliste. Ce dernier impératif est dicté par le nouveau statut acquis par le savoir anatomique au sein de la médecine moderne: il est l'instrument privilégié du diagnostic formulé à partir de la vérification nécropsique. L'anatomie – en particulier l'anatomie pathologique à partir des travaux de Morgagni [33]\* – est devenue discours de preuve, de vérité, d'objectivation.

\* Giovanni Battista Morgagni annonce déjà sa méthode dans la leçon inaugurale prononcée à l'Université de Padoue le 17 mars 1712 (Nova institutio medicarum idea). Le texte où est exposée et démontrée sa conception de l'anatomie pathologique est le *De sedibus et causis morborum per anatonem indagatis* [32].



Figure 8. *Cornelis Troost, La leçon d'anatomie du Dr Willem Röell (1728)* (Historisch Museum, Amsterdam).

Un tableau commandité par la Corporation des Chirurgiens d'Amsterdam et réalisé en 1728 par Cornelis Troost, peut être lu comme une expression précoce du nouveau statut de l'anatomie (figure 8). *La leçon d'anatomie du docteur Willem Röell* s'inscrit dans la tradition des leçons d'anatomie exposées dans le hall de la corporation pour célébrer à la fois, les anatomistes qui donnaient les cours d'anatomie, et les Gouverneurs qui dirigeaient la guilde. Ce tableau est, bien sûr, un clin d'œil à la fameuse *Leçon d'anatomie du Dr Tulp* de Rembrandt, mais d'autre part raconte une histoire originale: un des trois Gouverneurs représentés dans le tableau – celui au centre de l'image – est assis et tient une canne; le gant qu'il porte seulement à la main droite est visiblement abîmé par les frottements contre la poignée de la canne sur laquelle retombe le poids du corps: sa jambe droite souffre; avec sa main gauche le Gouverneur indique le genou du cadavre et montre le lieu anatomique de sa souffrance\*. C'est une leçon d'anatomie saisie au moment

crucial de la localisation de la pathologie: une transcription iconographique de la nouvelle tendance de l'épistémologie médicale.

La représentation du corps dans les traités anatomiques varie en conséquence: les illustrations des ouvrages montrent une sorte de purification réaliste de la figure anatomique, les corps et les squelettes se déshabillent de leurs appareillages symboliques, l'âme se détache du corps. Néanmoins ce processus reste lent. Dans les images de Jacques-Fabien Gautier Dagoty (1716-1785) ou dans celles de William Hunter (1718-83) [34]\*\* et John Bell (1763-1820) [35, 36]\*\*\*, par exemple, l'effort réaliste – explicitement postulé – est démenti par la persistance des associations métaphoriques de l'iconographie de l'Ancien Régime anatomique: Gautier Dagoty reprend le thème de la Vierge et l'Enfant (figure 9); William Hunter insiste sur la nécessité didactique de produire des images inoubliables du corps féminin (figure 10); John Bell, en dépit de la méticulosité scientifique du dessin anatomique, ne peut s'empê-

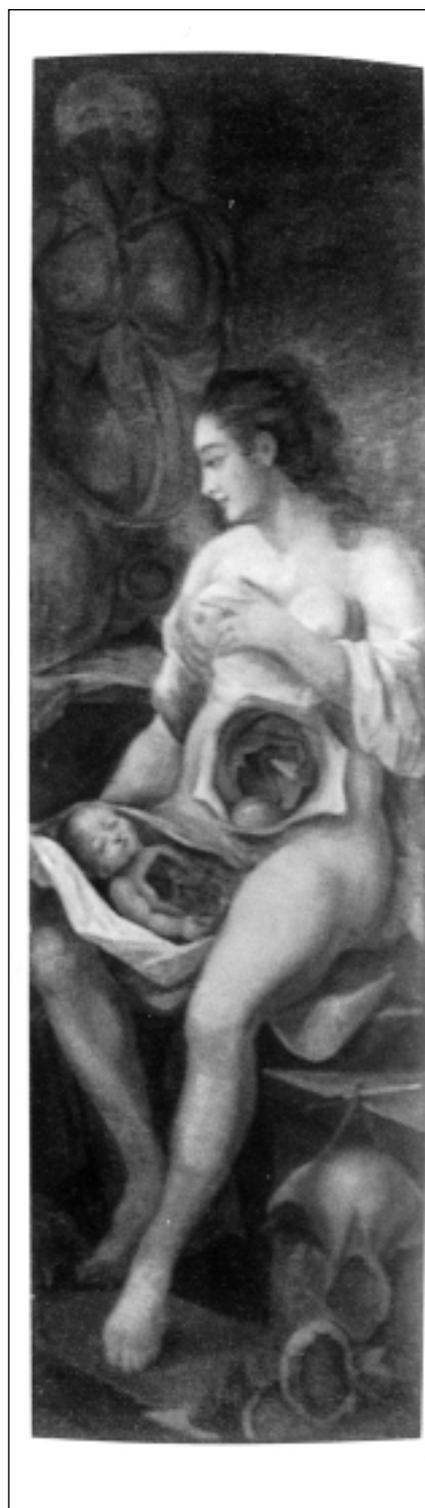


Figure 9. *D'après Jacques-Fabien Gautier Dagoty. Femme assise, la matrice ouverte, un fœtus sur les genoux (XVIII<sup>e</sup> siècle)* (Wellcome Library, London).

\* Cette interprétation du tableau de Troost est due à Marina Wallace, qui l'a présenté lors du troisième Workshop of the European Science Foundation «Science and the Visual Image» [33].

\*\* Illustrations dessinées par Jan van Riemsdyck.

\*\*\* John Bell est aussi l'auteur des images.



Figure 10. **Jan van Riemsdyck**. Vue frontale de la matrice gravide, dessin préparatoire pour William Hunter, *The Anatomy of the Gravid Uterus*, London 1774 (Glasgow, University Library).

cher d'encadrer la partie anatomique dans un récit pictural plus complexe où résonne toujours l'écho macabre du dépouillement du corps (figure 11). La voie de l'objectivation du corps est toutefois entamée. Des ouvrages comme les immenses planches de Paolo Mascagni (1755-1815) ou comme l'extraordinaire atlas de Jean-Baptiste Marc Bourgery, publié à Paris entre 1831 et 1854 [37], marquent un changement de climat désormais inéluctable qui persiste dans l'iconographie jusqu'aux planches de Frank Netter pour *The Ciba Collection of Medical Illustrations: a compilation of the normal and pathological anatomy*, encore utilisé aujourd'hui dans les cours d'anatomie.

L'iconographie moderne du corps, en parallèle et en concurrence avec la photographie et l'imagerie médicale, vise au « nettoyage » de l'image : le corps ressort pur, aseptisé, dé-

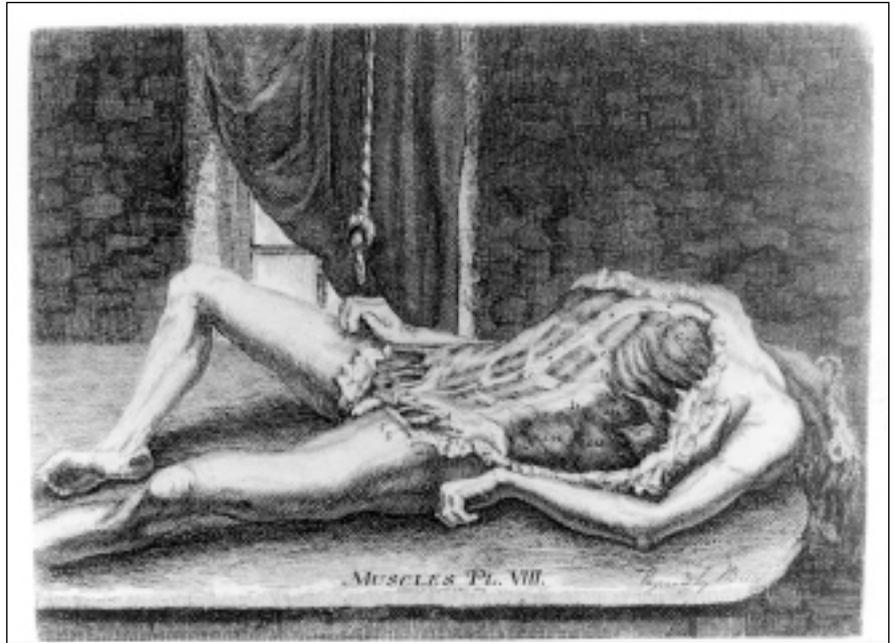


Figure 11. **John Bell**. Les muscles du thorax et de l'abdomen, dans J. Bell, *Engravings, Explaining the Anatomy of the Bones, Muscles and Joints*, Edinburgh and London 1794 (Wellcome Library, London).

pouillé des scories symboliques et subjectives conformément à l'objectivation de la maladie et de la souffrance par la médecine moderne. Dans ces conditions, la place de l'artiste, désormais dépossédé de l'invention du sujet anatomique et du pouvoir métaphorique du corps, produit des images « scientifiques » où le corps n'est plus qu'objet biologique, lieu de l'objectivation du Moi. Grâce à la reprise parallèle de la thèse dualiste, soutenue jadis par le positivisme, ce corps a perdu son âme et, du coup, son droit à l'historicité : *stocks and stones*.

#### « *Our bodies, our selves* »

Ce n'est que tout récemment, entre la fin des années 1970 et le début des années 1980, que le corps en tant que lieu de la subjectivité a pu retrouver sa place et sa dignité. Trois éléments me semblent avoir joué un rôle important dans cette reprise :

– une philosophie du sujet, en particulier à partir de la phénoménologie et de la pensée poststructuraliste, qui affirme la centralité du corps comme

foyer du sens, comme incarnation de la conscience – de l'âme si on veut, qui s'oppose à la conception du corps-objet qui caractérise le discours de la science ;

– la pensée féministe qui a relancé le concept de la complexité du corps, défini comme lieu de l'identité (pas seulement sexuelle), de la subjectivité et du désir (*Our bodies, our selves*, c'était un des slogans du féminisme des années 1970) ;

– la crise, ou si l'on préfère les anxiétés, les hésitations de la médecine contemporaine face à l'émergence de maladies brutales et socialement brûlantes comme le SIDA.

C'est dans ce contexte que s'est produite la déchirure du voile d'objectivité que la science avait superposé au corps humain : le malade et la personne humaine dans sa complexité réapparaissent derrière la maladie ; un corps dans son intégrité matérielle et immatérielle semble resurgir ; de nouveaux discours où la corporéité peut s'exprimer s'inaugurent ; du coup, l'espace d'interaction entre art et médecine autour du corps est réinventé.

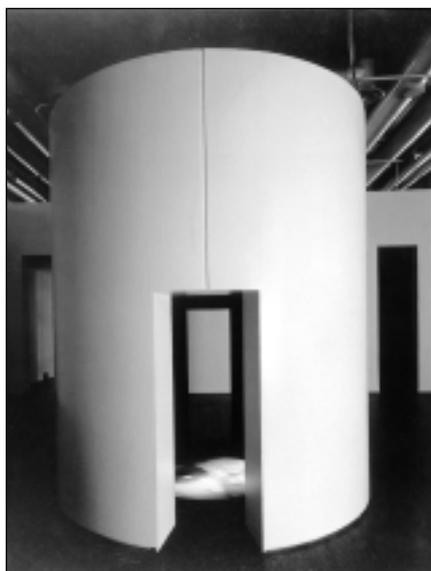


Figure 12. *Mona Hatoum, Corps étranger (1994)*. Collection du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris.

Cet espace se manifeste dans la prolifération récente de projets de collaboration entre artistes, «humanistes», médecins et scientifiques qui s'inscrivent tous dans ce processus de subjectivation du corps et de redécouverte parallèle des aspects humanistes de la médecine contemporaine. Ces collaborations se sont concrétisées dans l'introduction de l'enseignement en «humanités médicales» dans les cursus universitaires de plusieurs écoles de médecine en Europe et aux États-Unis\*, dans la publication de revues et livres consacrés aux rapports entre médecine, science et littérature [38, 39]\*\*, ainsi que dans les activités d'artistes auxquels les institutions médicales ont permis d'exploiter des espaces hospitaliers (par exemple, en France, la réalisation de la Salle des Départs de l'hôpital Raymond-Poincaré à Garches par l'artiste Ettore Spalletti) et des technologies scientifiques (par exemple, en Angleterre, les œuvres produites dans le cadre de programmes de collaboration mis en

\* Pour se faire une idée, il suffit de surfer sur Internet à partir du site «Medical Humanities» de la New York University School of Medicine (<http://mchip00.med.nyu.edu/lit-med>).

\*\* Par exemple les revues anglo-saxonnes *Literature and Medicine* et *Configurations*.

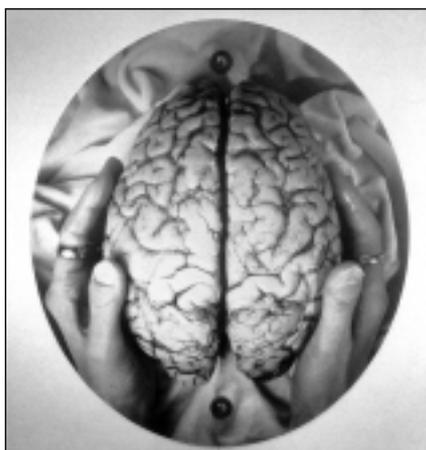


Figure 13. *Helen Chadwick, Autoportrait (1991)*. Collection du Parlement Européen, Luxembourg.

place par The Art Catalyst et par le Wellcome Trust, en Suisse, dans le cadre du projet «Dialogues. Artistes en résidence à l'Hôpital Cantonal de Genève», ainsi que les travaux d'artistes comme Anna Hill qui visent à une réinscription émotionnelle de l'imagerie médicale).

Dans cette mouvance, maint artiste contemporain, surtout des femmes, ont recommencé à travailler sur le corps et sur l'anatomie, un corps – souvent le corps même de l'artiste – qui est à nouveau défini comme le lieu de l'identité et de la subjectivité. Deux exemples en guise de conclusion. En 1994, le Centre Georges Pompidou a présenté une installation de Mona Hatoum intitulé *Corps étranger*. Il s'agit de la projection d'une bande vidéo sur le plancher d'une construction en forme de cylindre où le spectateur est censé rentrer. Le sujet de la vidéo est l'endoscopie que Hatoum avait subie l'année précédente, accompagnée par une bande sonore des «bruits» du corps. L'endoscopie est une technique désagréable; le corps est vulnérable sous l'œil inquisiteur de la science. Hatoum détourne le corps passif – produit par l'objectivation de la technologie médicale – en un lieu où le spectateur, d'un côté, pénètre dans l'intimité la plus secrète de l'artiste (l'intérieur de son corps singulier) et, de l'autre, a l'impression d'être piégé et englouti dans un corps «étranger» (figure 12).

Une autre artiste anglo-saxonne, Helen Chadwick, est peut-être encore plus explicite dans la revalorisation subjective du corps au détriment des conceptions dualistes qui relèguent le corps au statut de matière brute. Dans des travaux concernant la sphère du désir et de la subjectivité féminine, Chadwick présente la partie de l'anatomie où les limites entre corps et âme se perdent: le cerveau. Dans une œuvre de 1990 qui a pour titre *Eroticism*, deux cerveaux, placés l'un à côté de l'autre, énoncent à travers cette devise anatomique le caractère, à la fois, charnel et mental de l'érotisme. En 1991, un cerveau est présenté pris délicatement entre les mains de l'artiste (figure 13): c'est un toucher doux et décidé en même temps. On imagine l'artiste (hors champ) regarder intensément ce morceau d'anatomie humaine qui est ensemble corps et âme. Le titre ? *Autoportrait* ■

#### Remerciements

Je remercie Philip Rieder et Brigitte Clerc pour leurs commentaires et pour la révision linguistique du texte et, surtout, Marina Engel pour les conseils et les conversations sur les artistes contemporains.

#### RÉFÉRENCES

1. Carlino A. L'impératif métaphorique. Quelques réflexions autour de l'illustration anatomique (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles). *Wissenschaft, die Bilder schafft*. *Traverse* 1999; 6: 23-34.
2. Porter R. History of the body. In: Burke P, ed. *New perspectives in historical writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991: 206-32.
3. Spicker SF. *The philosophy of the body. Rejections of cartesian dualism*. Chicago: Quadrangle Books, 1970.
4. Bordo S. *The flight to objectivity. Essays on cartesianism and culture*. Albany (NY): State University of New York Press, 1987.
5. Bynum C. Why all the fuss about the body? A medievalist's perspective. *Critical inquiry* 1995; 22: 1-33.
6. Matson WI. Why isn't the mind-body problem ancient? In: Feyerabend PK, Maxwell G, eds. *Mind, matter, and method. Essays in philosophy and science in honor of Herbert Feigl*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1966: 92-102.

## RÉFÉRENCES

7. Davidson AI. Miracles of bodily transformation. Or, how St. Francis received the stigmata. In: Jones CA, Galison P, eds. *Picturing science, producing art*. New York-London: Routledge, 1998: 101-24.
8. Walker-Bynum C. *The resurrection of the body in western christianity, 200-1336*. New York: Columbia University Press, 1995.
9. Bachtin M. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970.
10. Mauss M. Les techniques du corps. *Journal de Psychologie* 1936; XXXII: n° 3-4.
11. Mauss M. Les techniques du corps. In: Mauss M, ed. *Sociologie et anthropologie*. Paris: PUF, 1950: 364-86.
12. Douglas M. *Natural symbols*. Harmondsworth: Penguin Books, 1970.
13. Douglas M. *Purity and danger*. Londres: Routledge and Keagan Paul, 1966.
14. Carlino A. *La fabbrica del corpo*. Turin: Einaudi, 1994.
15. Carlino A. Introduction à *Paper bodies. A catalogue of anatomical fugitive sheets in the age of printing and dissecting*. Londres: Wellcome Institute for the History of Medicine, 1999.
16. Foucault M. *La naissance de la clinique*. Paris: Gallimard, 1963.
17. Galien. *Proceinenti anatomici*. Traduction I. Garofalo. Milan: Rizzoli, 1991: II, 284-5.
18. Vésale A. *De humani corporis fabrica* (préface). Bâle: J. Oporinus, 1543.
19. Valverde de Hamusco J. *Historia de la composicion del corpo humano*. Rome: A. de Salamanca et A. Lafreri, 1556.
20. Michel-Ange. *Manuscrit*. Florence: Archivio Buonarroti, XIII: f112.
21. Leyris P. *Michel-Ange, poèmes*. Paris: Mazarine, 1984.
22. Porcheron MD. *Michel-Ange entre douleur et plaisir*. 2001 (sous presse).
23. Ovide. *Les métamorphoses*. Paris: Les Belles Lettres, 1989.
24. Realdo Colombo. *De re anatomica libri XV*. Venise: N. Bevilacqua, 1559.
25. Valverde de Hamusco J. *Anatomia del corpo humano*. Venise: Giunti, 1586.
26. Bartholin T. *Anatomia reformata*. Leyde: F. Hackius, 1651.
27. Wyss E. *The myth of Apollo and Marsyas in the art of the Italian Renaissance: an inquiry into the meaning of images*. Newark: University of Delaware Press, 1996.
28. Holman B. Verrocchio's Marsyas and Renaissance Anatomy. *Studies in the history of art*. 1977-1978; 1: 1-9.
29. Mondino dei Liuzzi. *Anatomia mundini*. Marburg: C. Egenolff, 1541.
30. Gamelin J. *Nouveau recueil d'ostéologie et myologie*. Toulouse: G.F. Desclassan, 1779.
31. Estienne C. *De dissectione corporis humani, libri tres*. Paris: Simon de Coline, 1545.
32. Kemp M. Style and non-style in anatomical illustrations. In: Kemp M, Wallace M, eds. *Know thyself, the art and science of the human body*. Berkeley and London: University of California Press, 2001 (sous presse).
33. Morgagni GB. *De sedibus et causis morborum per anatomen indagatis*. Venise: Giunti, 1761.
34. Hunter W. *The anatomy of the human gravid uterus*. Londres: Baskerville, 1774.
35. Bell J. *The anatomy of the bones, muscles and joints*. Edimbourg-Londres: G. Mudie, 1793.
36. Bell J. *Engravings, explaining the anatomy of the bones, muscles and joints*. Edimbourg-Londres: J. Patterson, 1794.
37. Bourgerie JBM. *Traité complet d'anatomie de l'homme, avec planches lithographiques d'après nature*. Paris: N.H. Jacob, 1831-54.
38. Danou G. *Le corps souffrant: littérature et médecine*. Champ Vallon: Seyssel, 1994.
39. Danou G, Olivier A, Bagros P. *Littérature et médecine. Petite anthologie littéraire à l'usage des étudiants en médecine*. Paris: Ellipses, 1998.

### Andrea Carlino

Institut romand d'Histoire de la médecine, Institut Louis-Jeantet d'Histoire de la médecine, CMU, case postale 196, 1211 Genève 4, Suisse.

### TIRÉS À PART

A. Carlino.