

A detailed black and white engraving depicting a medical lecture in a grand, classical-style hall. The scene is filled with numerous figures, including students and a professor, gathered around a table where a human skeleton is being examined. The architecture features large columns and a high, vaulted ceiling. At the top, a decorative cartouche contains the title of the work. In the foreground, a scroll contains a Latin inscription regarding the printing rights.

ANDREAE VESALII
BRUXELLENSIS, SCHOLAE
medicorum Patavinæ professoris, de
Humani corporis fabrica
Libri septem.

CVM CAESAREAE
Majest. Galliarum Regis, ac Senatus Veneti gra-
tia et privilegio, ut in diplomatis eorundem continetur.

Médecine, art et anatomie.

Samuel Edgerton Jr.

MALGRÉ de très nombreux écrits sur l'avènement de l'imprimerie durant la Renaissance européenne, nous ne savons toujours pas grand-chose de la façon dont les premiers éditeurs s'y prenaient pour *promouvoir* leurs livres, c'est-à-dire du style que les imprimeurs des XV^e et XVI^e siècles donnaient au message imprimé pour toucher de nouveaux clients et élargir leurs marchés. En approfondissant cette question, nous pourrions peut-être éclairer l'histoire du capitalisme marchand, mais aussi et surtout expliquer comment l'imprimerie devint un réel facteur de changement intellectuel dans la civilisation occidentale. Une telle recherche doit avant tout porter sur les images qui accompagnaient les textes, sur les planches et les gravures que les éditeurs jugèrent de plus en plus nécessaires à la réussite de leur entreprise. Ces mêmes images imprimées permirent de populariser et de répandre des idées révolutionnaires qui, limitées au texte, n'auraient peut-être pas connu une aussi large audience.

Il n'existe pas de meilleur exemple de cette relation inattendue entre le texte et l'image que les traités d'anatomie du XVI^e siècle. Cette relation culmina en 1543 avec la publication par l'éditeur bâlois

Johannes Operinus du *De humani corporis fabrica* («Sur la fonction du corps humain») d'André Vésale (fig. 1)¹. Les splendides planches de cet ouvrage historique survécurent en fait au texte d'accompagnement original. Alors que les descriptions verbales de Vésale furent rapidement remplacées, ses illustrations ne furent jamais surpassées. Elles continuent d'être reproduites dans les livres scientifiques actuels. On pourrait même dire que durant les XV^e, XVI^e et XVII^e siècles, les arts visuels permirent d'élever le statut social des sciences anatomiques : de pratique répugnante et à peine admise dans les écoles de médecine du Moyen Age, l'anatomie devint une discipline intellectuelle honorable, même aux yeux des nobles et des gens instruits.

Ce point mérite d'être souligné, car il est essentiel à mon argumentation. L'histoire de la science de l'anatomie humaine dans la civilisation occidentale depuis Galien jusqu'à William Harvey montre que le problème fut moins de convaincre une Église catholique rétive que la connaissance de la physiologie humaine était théologiquement acceptable, que de convaincre les riches mécènes des classes supérieures en Europe que ce sujet pouvait présenter un attrait esthétique. En fait, l'Église n'adopta jamais une position ferme ni même cohérente contre la dissection humaine. Dès les tout débuts du Moyen Age, lorsque les premières écoles de médecine furent fondées en Italie, cette pratique fut encouragée, alors que l'Église s'en désintéressait. Certes les dissections médicales étaient soumises à des restrictions. Les sources de cadavres étaient depuis toujours les gibets locaux ; seuls les corps des criminels condamnés pouvaient être légalement disséqués, et uniquement à raison de deux ou trois par an et par école. Le problème était donc d'arriver à multiplier les leçons d'anatomie et surtout d'enregistrer ce qu'on apprenait, car les possibilités d'acquérir une expérience « sur le vif » étaient limitées pour les élèves.

Il n'est pas difficile de comprendre les tabous médiévaux contre la dissection humaine, ni même d'y être sensible. La population de villes telles que Bologne et Padoue, où se développèrent les premières grandes écoles de médecine, était réduite (moins de 40 000 âmes). On n'y avait pas à sa disposition des cadavres d'indigents inconnus comme c'est le cas dans les grandes villes anonymes de notre univers moderne surpeuplé. Tout le monde connaissait tout le monde, et chacun respectait bien entendu les morts de ses voisins. Les criminels condamnés avaient eux-mêmes des parents sur place qui pouvaient éveiller la sympathie des autorités municipales et empêcher la dissection de leurs défunts. Les obstacles qui pouvaient gêner la science médicale à cette époque venaient donc moins de l'autorité que des sentiments négatifs de la population.

Mais il y avait un double problème plus grave que ces tabous : celui d'enregistrer les connaissances tirées de ces leçons d'anatomie « sur le vif » et celui, indissociable, de mettre ces informations à la disposition des élèves qui ne pouvaient assister à ces trop rares séances. Par une remarquable coïncidence, ce problème fut résolu, ainsi que je vais le montrer, grâce à l'art de la Renaissance. De plus, comme les mêmes tabous et les mêmes problèmes de communication existaient dans d'autres grandes civilisations de l'époque, en Chine et en

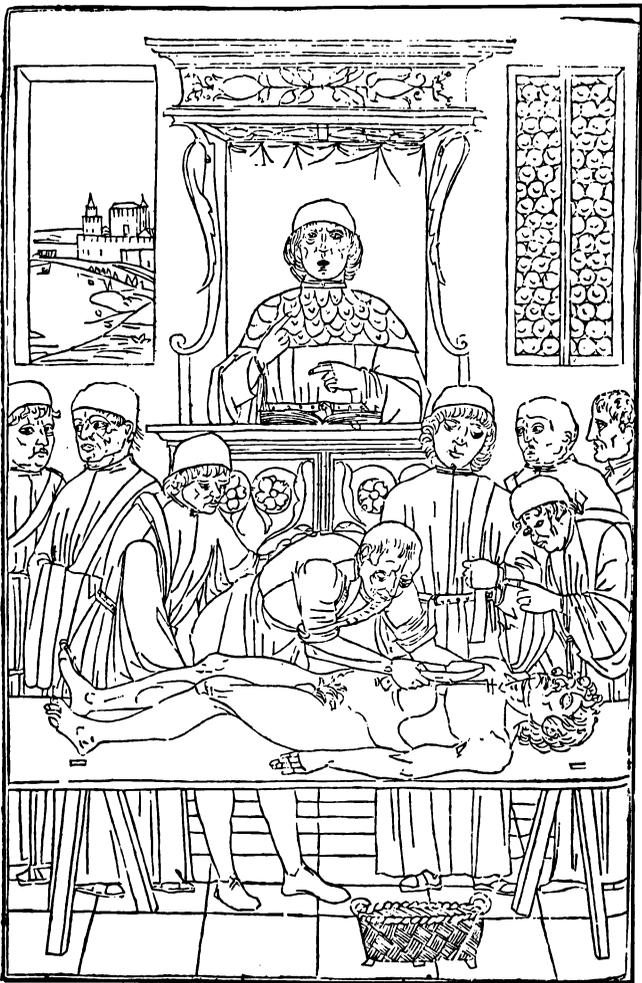


Figure 2

Islam par exemple, l'infusion de l'art de la Renaissance dans la science européenne explique peut-être qu'au XVII^e siècle les progrès décisifs de la médecine se firent en Occident et non en Orient. Bien qu'on ne puisse prouver que la découverte de la circulation sanguine par William Harvey fût le résultat des préoccupations artistiques de la Renaissance, il est un fait que Harvey étudia la médecine à l'université de Padoue où le manuel courant était le traité de Vésale et où ses professeurs étaient tous des partisans actifs de la méthode d'enseignement qui, comme son traité, s'appuyait sur les gravures imprimées.

Les ouvrages médicaux illustrés antérieurs à Vésale se rangent dans deux grandes catégories qui correspondent à une division au sein même de la profession médicale. Comme la plupart des sciences au Moyen Âge, la médecine était déchirée entre la « théorie » et la « pratique ». La médecine théorique était enseignée dans les universités, et les élèves, généralement issus des classes supérieures, apprenaient soigneusement les auteurs classiques tels qu'Aristote, Galien, Hippocrate et l'Arabe Avicenne. La médecine pratique en revanche était habituellement à la charge de ce qu'on appelait les chirurgiens-barbiers, des gens sans instruction universitaire, qui venaient souvent des classes moyennes ou inférieures. Les premiers apprenaient leur science en latin ; les seconds ne pouvaient étudier leur discipline que dans la langue du pays. Même s'il y eut certainement un mélange entre ces deux catégories de médecins, le commerce des livres imprimés au XV^e siècle se faisait sur deux marchés séparés, ce qui, comme nous le verrons, eut des conséquences sur l'unité de la profession.

La figure 2 est une illustration du traité de médecine qui fut peut-être le plus lu dans toutes les universités européennes entre le XIV^e et le XVI^e siècle, l'*Anatomia* ; cet ouvrage est en fait un bref commentaire de Galien écrit en 1316 par un médecin bolognais, Raimondo di Luzzi. Mundinus — tel était son nom latin — rédigea cet ouvrage comme guide à l'usage des professeurs qui donnaient des cours pratiques d'anatomie. Il n'y ajouta aucune image, et la figure 2 fut la seule à être insérée par l'éditeur vénitien lorsque le livre fut imprimé pour la première fois en 1491². Si cette planche d'un artiste inconnu ne nous apprend pas grand-chose sur la science de Mundinus, elle nous donne en revanche un aperçu de la façon dont l'anatomie était enseignée au Moyen Âge et nous permet de comprendre pourquoi les artistes de la Renaissance purent apporter des changements fondamentaux à cette pédagogie traditionnelle et contraignante. Ce que nous voyons là est une scène qui devait se reproduire couramment dans toutes les écoles de médecine de l'époque. Un cadavre d'homme gît sur la table de dissection, entouré par des élèves et des professeurs. A l'arrière, symboliquement assis sur une chaire, le *lector* explique, conformément aux sources qui font autorité en anatomie, ce que l'*ostensor* (l'homme de droite qui tient une baguette) et le *sector* (celui qui tient le couteau) doivent trouver durant la leçon. Autrement dit, l'autorité établie venait en premier ; l'*ostensor* et le *sector* ne faisaient que corroborer ce que les anciens avaient découvert depuis longtemps et que le *lector* décrivait. Si tel ou tel organe ne correspondait pas à la

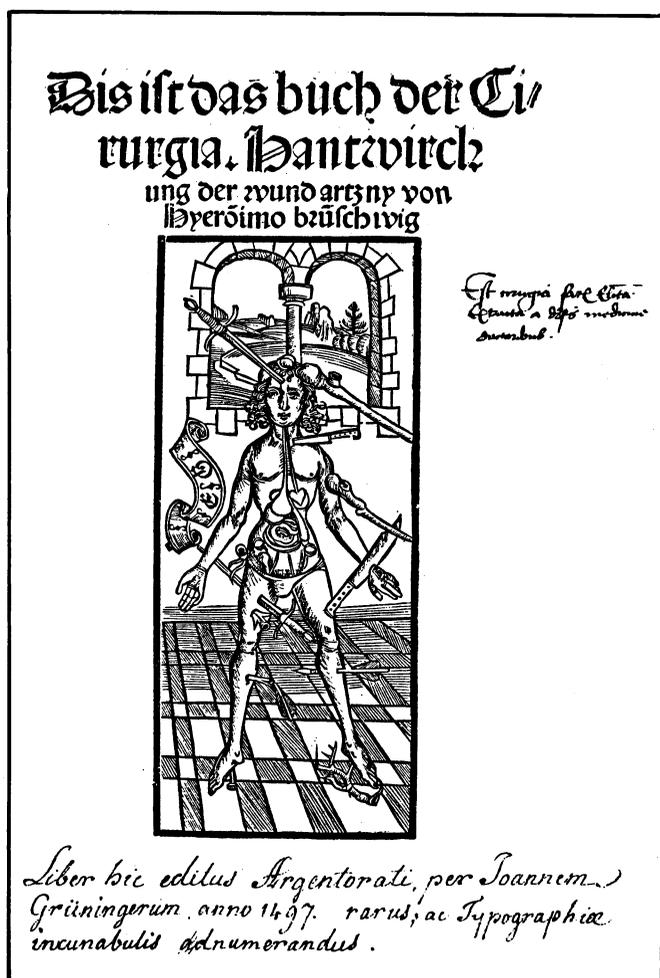


Figure 3

description de Galien, le cadavre était généralement écarté comme déformé ou atypique. D'autres versions de cette scène publiées dans des éditions ultérieures du Mundinus accentuent encore cette distinction : le *lector* assis est par exemple représenté sous les traits d'un professeur souvent âgé, aristocrate, et qui ne se serait jamais sali les mains en disséquant lui-même le cadavre. Le *sector* apparaît comme un domestique qui découpe le corps en tranches à la manière d'un boucher pour mettre au jour ce que le professeur, lisant Galien, affirme s'y trouver³. Les écoles de médecine du Moyen Âge faisaient même parfois appel à des chirurgiens-barbiers en guise de *sectors* à cause de leur expérience pratique, tandis que, dans l'intervalle de ces rares démonstrations, professeurs et élèves étudiaient surtout leur sujet dans des livres non illustrés.

La figure 3 est une illustration tirée de la seconde catégorie des traités médicaux publiés au début de l'imprimerie ; elle provient d'un manuel de chirurgien-barbier rédigé en allemand et publié en 1497 par l'éditeur strasbourgeois Johannes Grüninger. Elle constitue la page de titre de *Das ist das Buch der Chirurgia* (« Ceci est le livre de la chirurgie »), ouvrage écrit par un praticien de la médecine nommé Hieronymus Brunschwig⁴. De nombreux livres de ce type furent publiés au tournant du XVI^e siècle, notamment en Allemagne. Ils sont généralement connus sous le nom de *Wundartznei* (littéralement « médecine vulnéraire ») ou manuels de chirurgiens. Les imprimeurs tels que Grüninger exploitèrent la demande croissante pour ce genre d'écrits, demande due sans doute à la fréquence et à l'aggravation des blessures engendrées par des guerres toujours plus barbares. Les livres de médecine vulnéraire sont généralement illustrés par une gravure semblable à celle de la figure 3, qui représente un « homme blessé », c'est-à-dire un individu subissant passivement toutes les agressions physiques possibles et imaginables, depuis le bois de cerf acéré qui lui perce le pied jusqu'à l'épée qui lui pénètre la tête⁵. Quel était le but de ces images macabres ? La seule raison de cette illustration et d'autres tout aussi bizarres doit être que les éditeurs estimaient que ces sujets violents et sensationnels attireraient davantage de lecteurs et feraient vendre plus de livres.

L'inspiration de la *Wundartznei* populaire ne doit pas tant à la profession médicale qu'aux éditeurs entrepreneurs qui recrutaient apparemment eux-mêmes leurs auteurs et plagiaient même les ouvrages de leurs concurrents. Ainsi, Grüninger, après avoir vu le manuel de Brunschwig copié mot pour mot par un imprimeur sans scrupules d'Augsburg, faillit de nouveau se faire doubler vingt ans plus tard par son rival strasbourgeois Johannes Schott, qui réussit à publier l'ouvrage de référence dans ce domaine, le *Feldtbuch des Wundtartzney*, écrit par un moine antonin du nom de Hans von Gersdorff⁶. Alors que l'auteur choisi par Schott semble avoir été un médecin particulièrement qualifié et expérimenté, le véritable *coup* de l'éditeur fut d'embaucher un grand artiste, le Bâlois Hans Wächtlin, pour faire exécuter les dessins des nombreuses planches qui accompagnent le texte. Wächtlin ne se contenta pas de représenter avec un génie artistique à la Dürer quelques scènes de chirurgie particulièrement sinistres et donc très prisées des lecteurs, il assista à une dissection réelle, dont il fit

des dessins sur place. L'une de ses illustrations du cadavre disséqué fut publiée dans ce livre édité par Schott en 1517, mais une autre fut apparemment vendue à Grüninger qui, pour ne pas être en reste, engagea un certain Laurentius Fries (ou Phryesen), chirurgien-barbier, et publia un an plus tard un nouveau manuel intitulé *Spiegel der Artzney* (« Miroir de la chirurgie »)⁷. Grüninger fit appel aux talents graphiques de Wächtlin pour réaliser plusieurs autres planches de son second livre de médecine, mais le document le plus intéressant pour nous est son illustration du cadavre disséqué représenté sur la figure 4. Cette image (beaucoup plus descriptive que la planche exécutée pour Schott) est peut-être même la première illustration imprimée à avoir ainsi montré ce à quoi doit ressembler exactement un cadavre en cours de dissection.

Ce que nous voyons ici, c'est un grand bloc de bois imprimé sur une double page. Le cadavre observé d'en haut a le visage et les mains tordus par la rigidité de la mort. L'abdomen et la cage thoracique ont été découpés de façon à faire apparaître les viscères. Wächtlin a dû assister à la leçon d'anatomie tout entière, qui a débuté avec l'examen des organes abdominaux et s'est terminée avec la dissection de la tête. L'artiste a illustré cette dernière opération par des vues détaillées disposées autour du dessin central. Sur l'une d'elles, il a même représenté le cerveau soulevé hors de la base du crâne, faisant apparaître les nerfs crâniens qui remontent à travers les os temporaux et sphénoïdes. Certes, il reste encore des erreurs dans ce remarquable document anatomique de Wächtlin, mais le dessin est aussi réaliste que ceux de Léonard de Vinci, dont les croquis datant de la même époque ne furent d'ailleurs imprimés que trois siècles plus tard. Ce que Hans Wächtlin et les imprimeurs strasbourgeois réussirent à obtenir durant ce moment décisif de l'illustration graphique, ce fut 1^o) un réalisme artistique cru qui permit de représenter avec précision les structures internes du corps humain, et 2^o) une technologie d'impression qui permit de reproduire ces illustrations exactement comme elles avaient été dessinées, et donc de les diffuser auprès du public — un public qui put désormais s'instruire sur l'anatomie sans être obligé d'assister à l'une des rares dissections de l'époque.

Sachant ces résultats obtenus par Wächtlin, il est intéressant de constater que ni les remarquables livres de médecine de Grüninger ni ceux de Schott ne fixèrent des normes nouvelles et révolutionnaires dans le domaine des traités illustrés d'anatomie durant le XVI^e siècle. C'est même à André Vésale qu'il faut reconnaître le mérite d'avoir perçu l'un des grands défauts de l'approche allemande dans ce domaine : le réalisme cru des artistes du Nord, qui sacrifiaient souvent la beauté à la vérité. C'est peut-être parce qu'il venait lui-même du Nord — Flamand, il s'était établi à Padoue, tout près de Venise, à une époque où celle-ci donnait au monde quelques-unes de ses plus merveilleuses peintures — que Vésale comprit que les gens instruits et sensibles, c'est-à-dire les riches mécènes dont il avait besoin pour financer ses travaux et poursuivre sa carrière, seraient rebutés par des illustrations aussi déplaisantes esthétiquement, quelle que fût leur précision scientifique. Vésale comprit bien avant Kuhn que la

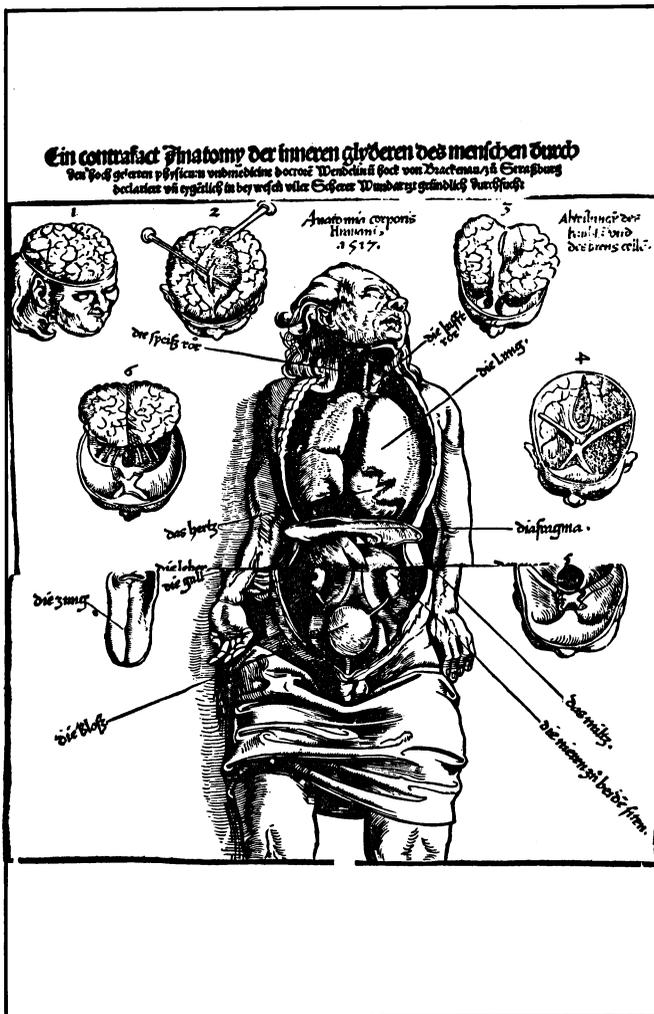


Figure 4

science ne progresse pas toujours par la seule vérité. Pour se faire accepter, et donc pour assurer sa liberté et les ressources qui doivent lui permettre de conserver son autonomie, la science doit souvent commencer par répondre aux attentes d'un certain public, attentes qui, d'un point de vue ultérieur, peuvent paraître tout à fait ridicules et hors de propos. Quoi qu'il en soit, Vésale eut le génie de reconnaître que le schéma anatomique, même avec ses qualités nouvelles, avait besoin d'un autre ingrédient si l'on voulait qu'il fût admiré et approuvé en dehors des cercles purement professionnels. Poussé par des ambitions élevées, qui le menèrent en moins de dix ans du diplôme de médecine de l'université de Padoue au grade de médecin chef du Saint Empereur romain, Vésale réalisa une œuvre maîtresse qui fut non seulement un monument scientifique, mais aussi un chef-d'œuvre artistique.

Au lieu de s'inspirer des illustrations de Wächtlin, Vésale se tourna vers l'Italie où prenait forme une autre tradition de représentation anatomique. Il eut certainement connaissance de deux modestes traités écrits et publiés à Bologne par un professeur d'université nommé Jacopo Berengario da Carpi, *Commentaria super Anatomia Mundini* (« Commentaires sur l'*Anatomia* de Mundinus») en 1521 et *Isagogae breves* (« Brèves introductions») en 1522. Ces deux ouvrages étaient à peu près illustrés avec les mêmes planches.

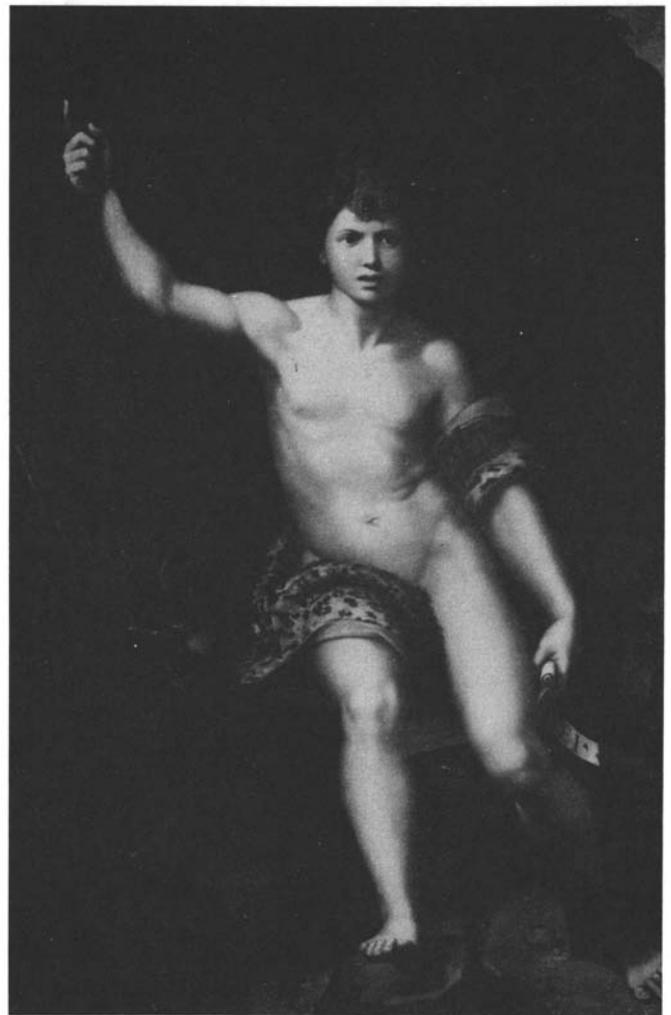


Figure 5

D'une qualité d'amateur et sans grande importance scientifique en soi, ces modestes images jouèrent pour Vésale, pour l'histoire et pour la popularité future des traités imprimés d'anatomie, un rôle véritablement révolutionnaire et décisif⁸.

Berengario da Carpi n'était pas seulement professeur à la grande école de médecine de Bologne (où avait également enseigné Mundinus), il était aussi praticien et possédait une clientèle distinguée. Parmi ses patients, il comptait des collectionneurs d'art influents. Lui-même semble être allé à Rome en 1526, où il impressionna son entourage par sa connaissance de l'art de la Haute Renaissance. Il est intéressant de noter que le célèbre sculpteur, orfèvre et directeur artistique Benvenuto Cellini parle avec une admiration particulière de Berengario dans son autobiographie. En outre, un autre patient de Berengario, un cardinal appartenant à la puissante famille Colonna, donna au médecin une peinture exécutée, selon Giorgio Vasari, par Raphaël et représentant le jeune saint Jean-Baptiste. Cette peinture devait être une copie de celle qui se trouve actuellement à la galerie des Offices de Florence (figure 5) et que Berengario avait sûrement déjà admirée lors de son exécution en 1518, car il avait demandé à son graveur d'utiliser une pose semblable pour l'un des personnages de son traité anatomique en 1521 (figure 6). C'est peut-être à ce moment-là que Berengario eut l'inspiration qui donna à son livre ce caractère nouveau

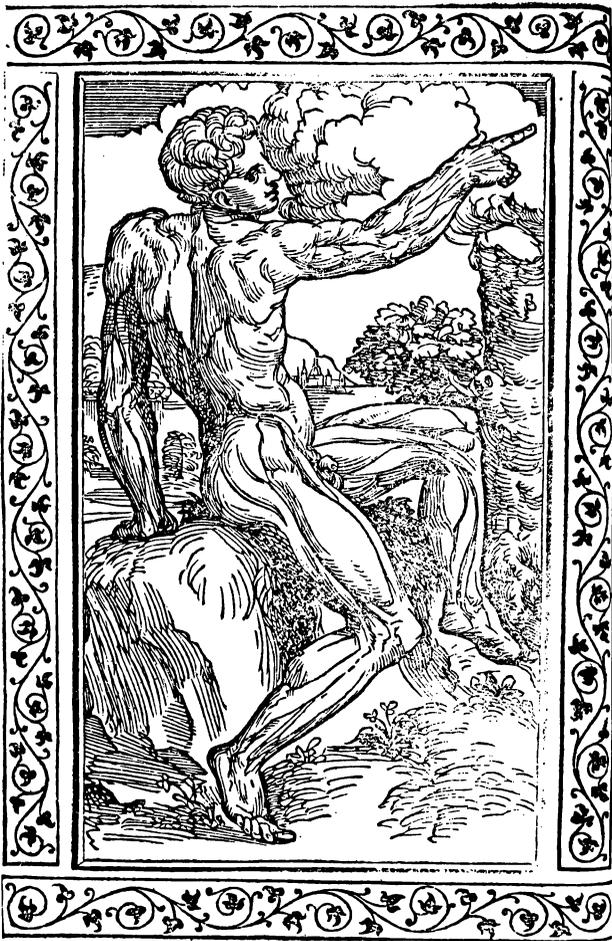


Figure 6

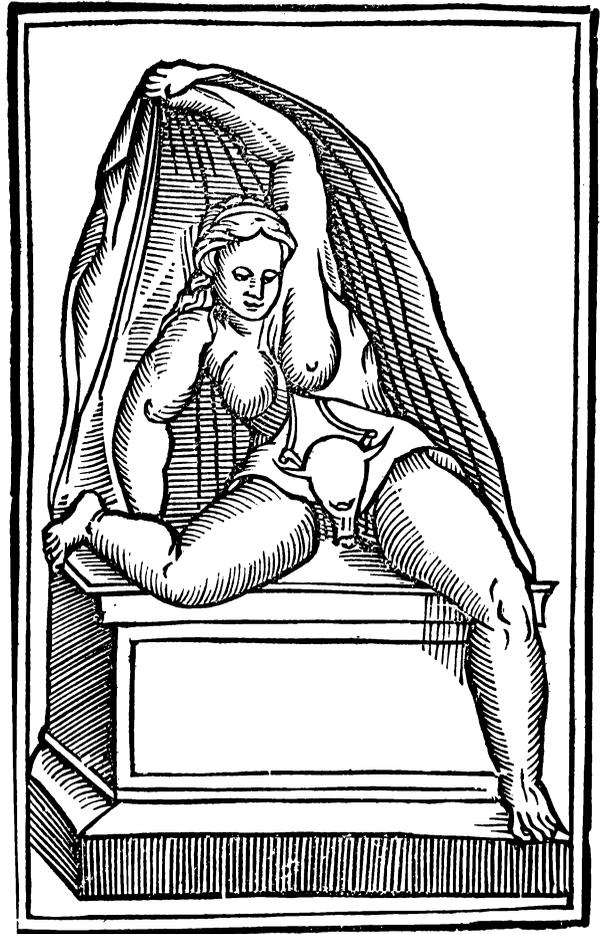


Figure 9



Figure 7



Figure 8



Figure 10

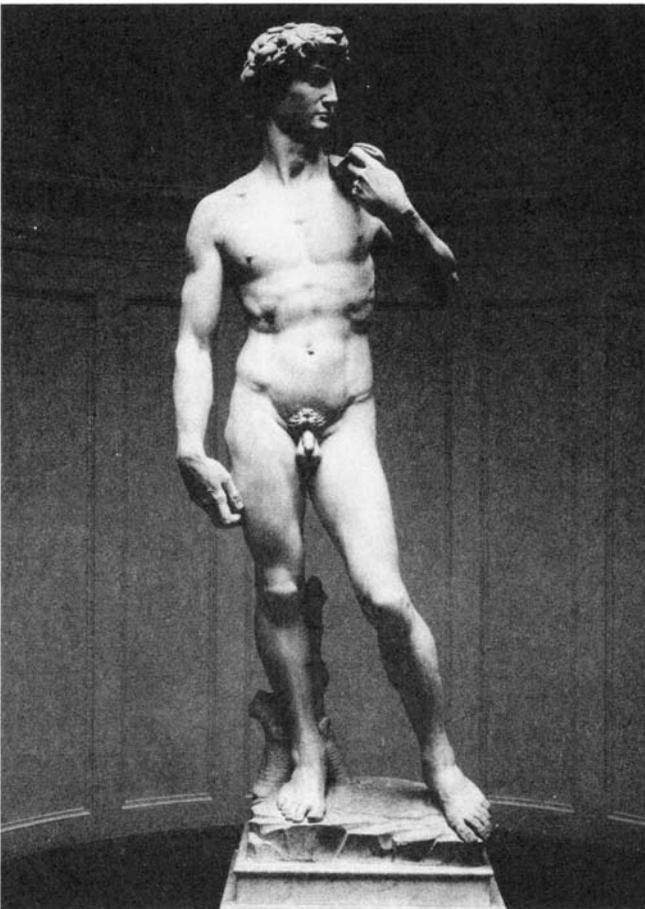


Figure 11

et lui conféra une place aussi importante dans l'histoire de l'illustration anatomique. Au lieu de chercher simplement à illustrer avec autant de réalisme que possible les vérités scientifiques de la physiologie humaine, Berengario choisit de représenter ses images («situs figures» ou «écorchés» dans le langage anatomique) à la manière des peintures et des sculptures de la Haute Renaissance, auxquelles appartenaient notamment les œuvres récentes et populaires de Raphaël et de Michel-Ange dans les grands centres qu'étaient Rome et Florence.

Dans les années 1510, tandis que Berengario préparait ses manuels anatomiques, Michel-Ange et Raphaël se faisaient connaître comme les plus grands artistes de la Haute Renaissance. Le plafond de la chapelle Sixtine ne fut achevé qu'en 1512 et aucune personne cultivée en Italie ni même dans le reste de l'Europe ne pouvait ignorer son style. Les *ignudi* ou «jeunes nus» étrangement tourmentés de Michel-Ange hantaient l'imagination de ceux qui les avaient vus pour la première fois au début du XVI^e siècle. Berengario dut être frappé lui aussi, car il demanda à son illustrateur d'emprunter leurs contorsions et leurs gestes, mélangeant la pose d'un *ignudo* (figure 7) avec celle du saint Jean de Raphaël (figure 5) pour créer l'écorché hybride de la figure 6. Un autre *ignudo* (figure 8) fut même transsexué par l'illustrateur pour servir de siège à un utérus féminin stylisé (figure 9). Une autre illustration (figure 10) s'inspire de la pose du *David* florentin de Michel-Ange pour montrer la musculature d'un corps masculin écorché.

Berengario da Carpi et son éditeur bolognais furent les premiers à comprendre la portée commerciale du style classique sur le marché du livre d'anatomie. Ces illustrations sont si modernes dans leur façon d'intégrer l'art italien d'avant-garde, et leur exécution est pourtant tellement du travail d'amateur qu'on se demande si Berengario n'en fut pas lui-même l'auteur. Quoi qu'il en soit, ces images furent vraiment révolutionnaires et elles servirent longtemps de référence aux illustrations anatomiques. Mais avant d'examiner leur influence ultérieure, réfléchissons un peu à ce «pouvoir» de l'art de la Haute Renaissance qui servit si efficacement de style illustratif à la science anatomique. Ce style était évidemment déjà très lié à l'étude du corps humain. Ses grands représentants comme Léonard de Vinci, Raphaël et Michel-Ange en savaient sans doute plus sur la science anatomique que la plupart des docteurs en médecine de l'époque. Pourtant, la pièce maîtresse de l'art de la Haute Renaissance ne fut ni le réalisme ni la précision anatomique, mais le *classicisme*, c'est-à-dire une référence directe à la forme et au contenu de la sculpture et de l'architecture de l'Antiquité grecque et romaine, ces arts qui inspiraient alors aux habitants de tout le continent des pensées nostalgiques sur leur héritage commun, le glorieux Empire romain. Le «progrès», si tant est que ce terme fût employé au XVI^e siècle, consistait en effet à remonter dans l'histoire pour connaître le style de vie de la Rome antique, et aucun individu instruit en Europe ne pouvait entreprendre une action importante sans la parer d'une façon ou d'une autre des formes verbales et visuelles de l'Antiquité classique. Berengario da Carpi comprit donc que sa science se «vendrait» mieux s'il la

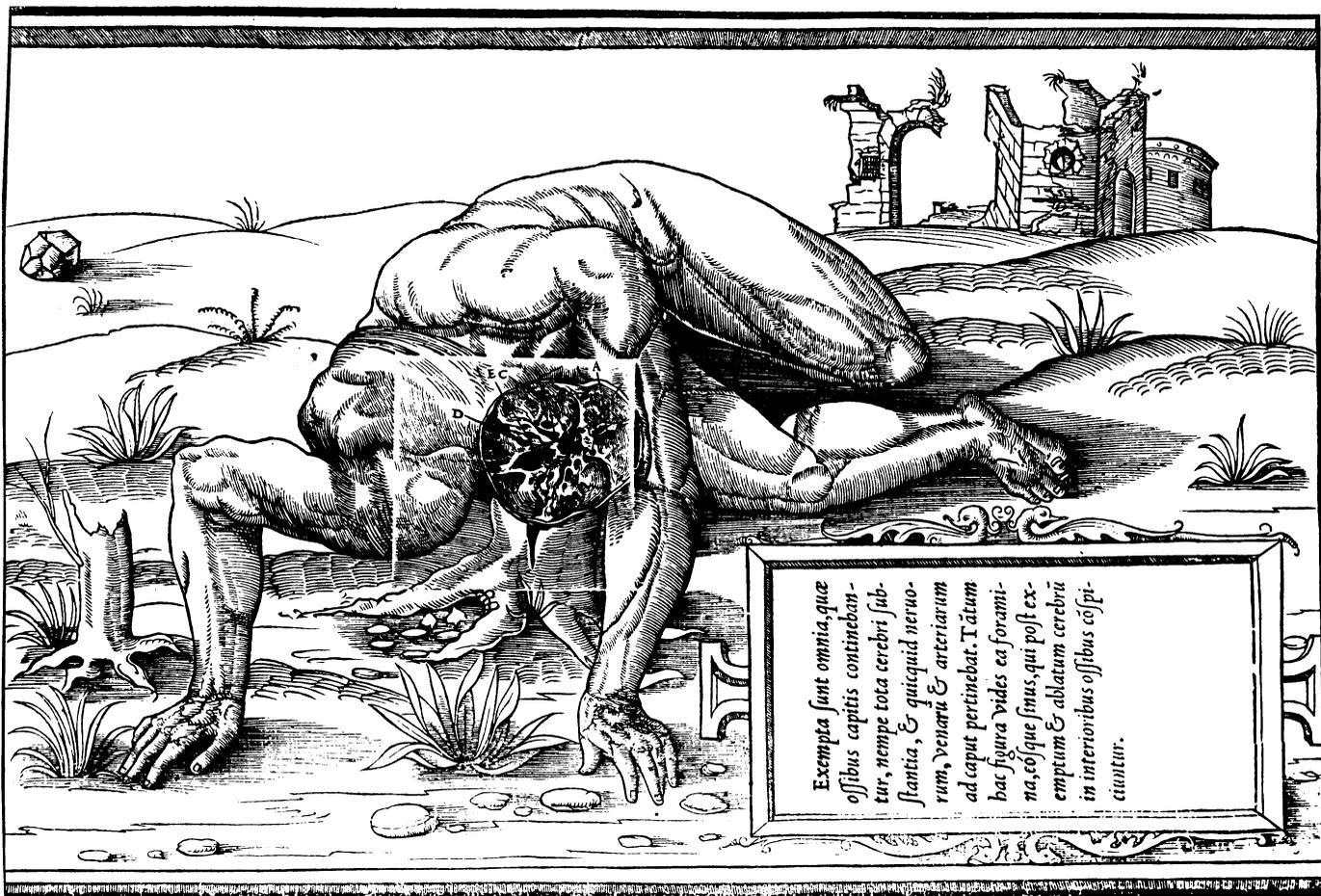


Figure 12

situait dans ce cadre emblématique. Ses écorchés, imités de Raphaël et de Michel-Ange par exemple, ne posent pas dans une salle de dissection mais dans les forêts intemporelles de l'Arcadie classique. La femme de la figure 9 révèle ses organes reproducteurs en soulevant une toge, au bas d'un piédestal classique. Cette transformation de cadavres rebutants éviscérés et écorchés en dieux et en déesses antiques se révéla une brillante idée promotionnelle, et les illustrations de Berengario, malgré leur faible qualité technique, menèrent directement à Vésale.

Vésale ne fut cependant pas le premier des auteurs de livres d'anatomie après Berengario à profiter de l'art classique de la Haute Renaissance. Le projet le plus ambitieux outre le sien fut peut-être entrepris non en Italie, mais en France. Durant le début du XVI^e siècle, l'université de Paris se vantait de dispenser deux excellents cours d'anatomie humaine, ceux de Jacques Dubois — dit Sylvius — et de Johann Guenther d'Andernach. Ces deux éminents professeurs se consacraient à une nouvelle étude approfondie de Galien, à l'édition des textes grecs originaux et à la vérification expérimentale des théories anciennes grâce à des démonstrations anatomiques pratiques. Vésale lui-même vint de Louvain pour étudier avec eux avant de se rendre à Padoue. Il devait avoir plus tard une brouille sévère avec Sylvius qui, en tant que galiéniste conservateur, l'accusa même de s'appuyer trop sur les illustrations et pas assez sur les dissections réelles. Vésale eut un autre rival en la personne d'un élève de Sylvius, Charles Estienne, rejeton

d'une prestigieuse famille d'éditeurs, qui dirigeait une imprimerie parisienne sous le nom de Simon de Colines. Dès les années 1530, Estienne avait décidé de faire éditer par l'entreprise familiale un gros traité d'anatomie rédigé en latin et en français, et somptueusement illustré dans le style de la Renaissance italienne qui, fraîchement arrivé, faisait rage à la Cour royale de Fontainebleau. Malheureusement, bien que les artistes engagés par Estienne pour dessiner et graver les planches fussent parfaitement au courant de l'iconographie de la Haute Renaissance et de l'art des maniéristes, il leur manquait la grâce et la *spezzatura* des Italiens. En outre, la publication fut retardée par suite d'un procès acharné, et quand le livre parut enfin en 1545 (en latin sous le titre *De dissectione partium corporis* et en français un an plus tard sous le titre *La Dissection du corps humain*), il était déjà dépassé par le Vésale⁹.

Sur la page de titre du traité latin, il est indiqué que les illustrations ont été composées par Estienne Rivière, un chirurgien-barbier qui collabora avec Charles Estienne jusqu'en 1539, avant de poursuivre en justice l'auteur-éditeur au sujet de ses droits, retardant ainsi la publication du livre de six ans. Rivière devait être un artiste amateur comme Berengario, mais il ne fut certainement pas à l'origine des quelque 70 planches qui tentèrent d'imiter, avec plus d'ambition encore que Berengario, le style de Raphaël et de Michel-Ange. En fait, il semble qu'il ait partagé son travail avec d'autres artistes au moyen d'une technique curieuse, que l'on peut observer sur la figure 12. Cette figure représente une



Figure 13

mise en scène classique complète avec une ruine architecturale, et un corps nu masculin qui sert de contexte à l'exposition de l'intérieur du crâne. La pose est inspirée d'un personnage de la *Bataille de Cascina* de Michel-Ange, un tableau disparu, mais connu grâce à une gravure largement diffusée de Marcantonio Raimondi (figure 13). Cette pose fut choisie parce qu'elle faisait apparaître le sommet de la tête, mais en y regardant de près, on voit que la tête elle-même, c'est-à-dire le crâne ouvert avec la boîte crânienne et le cerveau ôté, est contenue dans une petite planche intégrée à l'ensemble. Apparemment, Estienne avait décidé que pour cette illustration et pour de nombreuses autres, il fallait associer les talents de deux spécialistes : l'un, l'artiste, qui connaissait le style classique à la mode, et l'autre, le dessinateur (probablement Rivière), qui connaissait l'anatomie et graverait ces détails sur des blocs séparés. Bien que le principe soit astucieux, le résultat final est une illustration maladroite et d'un mauvais goût assez macabre. On a même dit que le traité d'Estienne contenait les illustrations les plus laides jamais imprimées au XVI^e siècle. On s'est également disputé pour savoir si Vésale avait vu ces planches et s'en était inspiré pour son *De fabrica* de 1543. A mon avis, la seule contribution d'Estienne au travail de Vésale fut de donner l'exemple de ce qu'il ne fallait *pas* faire dans un traité d'anatomie illustré. Alors que l'illustrateur principal d'Estienne était d'abord un chirurgien de talent et ensuite un artiste, Vésale renversa ce rapport pour le plus grand bénéfice des générations ultérieures de lec-

teurs de livres d'anatomie.

Examinons la page de titre du grand livre de Vésale (figure 1). Même sur cette illustration de frontispice, nous voyons la réalisation d'une idée révolutionnaire. Vésale s'est fait lui-même représenter au centre inférieur de la composition non pas en *lector* impérieux trônant loin de la dissection, mais en professeur et chirurgien-barbier à la fois, debout à côté du cadavre. Vésale avait d'ailleurs réussi à associer ces fonctions hiérarchiques dans l'organisation administrative de l'université de Padoue, et nous le voyons ici parler devant un immense auditoire admiratif en se passant de l'autorité de Galien et en exposant avec ses propres mots et ses propres mains la structure du corps humain¹⁰. Tout en joignant triomphalement la théorie et la pratique dans cette gravure, le jeune et brillant anatomiste (il n'avait que vingt-neuf ans en 1543) voulut que sa nouvelle position apparût aussi exaltée que celle du *lector* traditionnel de Mundinus. Il pria donc son artiste de le représenter officiant sur une estrade antique dans une monumentale abside romaine environnée d'emblèmes classiques. Ce frontispice est un superbe produit de l'art de la Renaissance, exécuté par un artiste de premier plan, appartenant à la même école que les grands peintres vivant alors à Venise : Titien, le Tintoret et Véronèse.

Quel fut cet artiste qui exécuta les merveilleuses illustrations gravées du *De humani corporis fabrica* de Vésale ? Avant d'aborder le problème, signalons que la profession d'artiste, notamment en Italie au milieu du XVI^e siècle, jouissait d'une grande estime dans la société. Un siècle plus tôt, les artistes étaient généralement considérés comme des artisans parmi d'autres, qui faisaient à peu près partie de la même classe que les chirurgiens-barbiers. Puis, on commença à reconnaître que l'habileté des artistes était plus que de la simple technique ; on jugea que les arts visuels appartenaient aux arts libéraux, et que leur pratique pouvait même convenir aux gens de la plus haute caste. En envisageant sa propre carrière, André Vésale fut sans aucun doute influencé par l'image ascendante de l'artiste de la Renaissance. Il dut penser à Léonard de Vinci, anatomiste lui aussi, qui était devenu courtisan. Qu'il ait vu ou non les dessins non publiés de Vinci sur l'anatomie humaine, Vésale ressentit mieux que n'importe quel auteur avant lui le rapport essentiel entre l'art et la science, tel que l'avait compris Léonard de Vinci. « La peinture, écrivait Vinci un demi-siècle avant la publication du *De fabrica*, contraint l'esprit du peintre à se transformer en l'esprit même de la nature... Elle montre que les causes des manifestations de la nature sont contraintes par ses lois. » Vésale décida, en préparant son livre, que son illustrateur devait être un génie au moins égal à Vinci ; il s'en remit donc à l'atelier de Titien, le plus grand peintre vivant de Venise, considéré même comme un rival du divin Michel-Ange de Rome.

La tradition, ou plutôt un passage des *Vies* de Giorgio Vasari publiées en 1568, ainsi que la signature d'une des moins bonnes planches d'un avant-projet de Vésale laissent penser que l'artiste principal du *De fabrica* fut Jan van Kalker¹¹. Compatriote flamand de Vésale, Jan van Kalker fut un peintre mineur qui ne se distingua par aucune autre œuvre importante et qui était

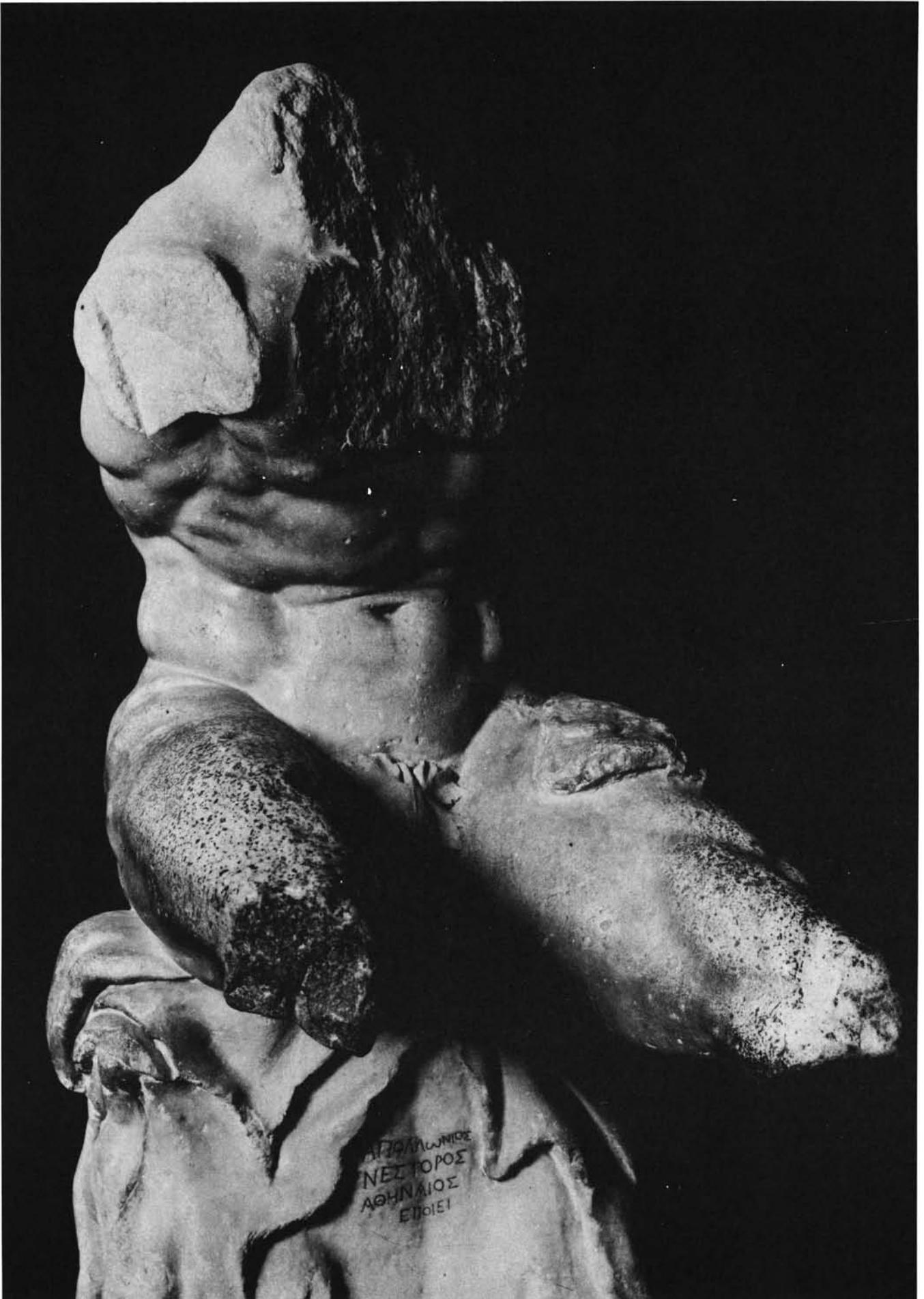
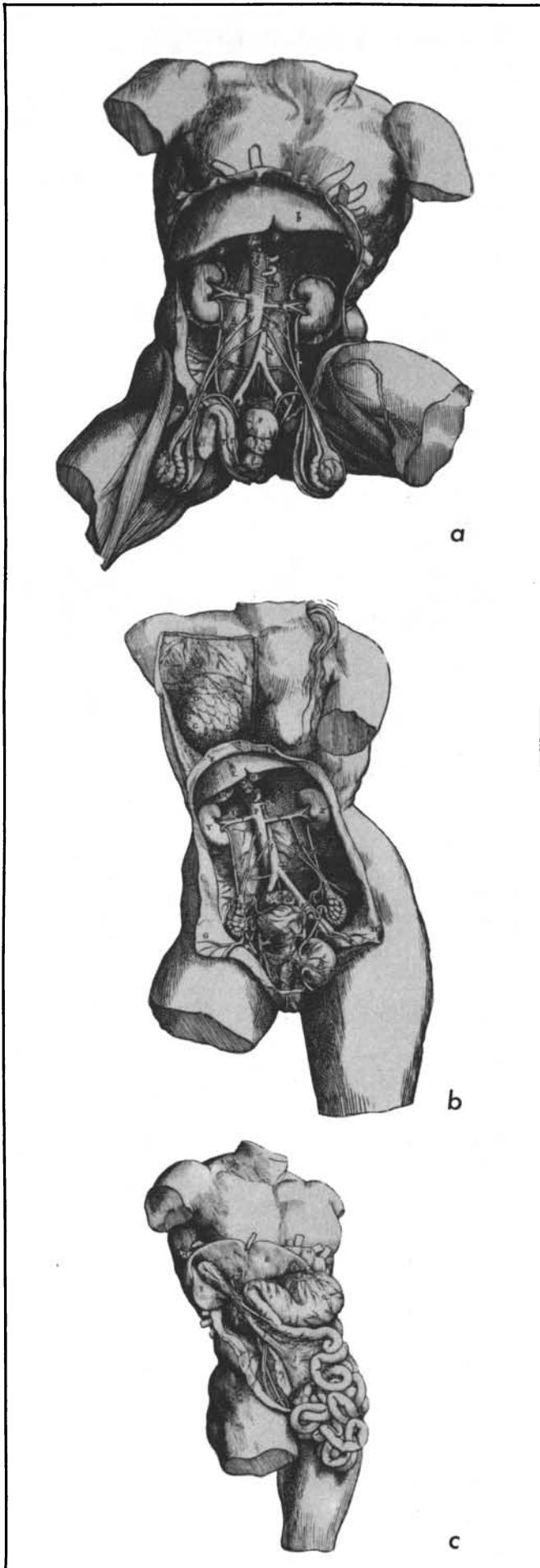


Figure 15



venu à Venise pour servir dans l'atelier de Titien. A cette époque, les artistes renommés tels que Titien employaient de nombreux assistants, tous entraînés à imiter le style du maître, à remplir les parties moins importantes de ses nombreuses commandes telles que paysages d'arrière-plan ou détails décoratifs, et même à faire des reproductions imprimées des peintures achevées. C'est probablement dans ce rôle d'assistant que Jan van Kalkar fut associé au projet de Vésale. Il se peut même qu'il ait été nommé directeur du projet par Titien, mais il n'en fut certainement pas l'inspirateur. On peut en fait déceler plusieurs interventions différentes dans les planches illustrées, mais leur qualité générale, le dessin superbe des écorchés notamment, trahit le génie particulier de Titien.

Autre preuve de la suprême assurance du maître choisi par Vésale : le fait que pas une seule illustration du *De fabrica* ne soit la copie d'un chef-d'œuvre déjà reconnu, comme c'était le cas avec Berengario et Estienne, ni même la copie d'un Titien, ce qui se serait produit si l'artiste avait été Kalkar. Certes on trouve de nombreuses références à la sculpture classique, comme il était de rigueur chez tous les peintres de la Renaissance italienne, mais dans chaque cas, ces représentations ont été habilement recrées et sont devenues des images originales. Prenons par exemple les diverses figures conçues pour révéler les organes internes du corps (figure 14a, b, c.). Au lieu d'emprunter à des œuvres célèbres de l'époque, mais qui auraient paru grotesques dans ce contexte, l'artiste de Vésale a localisé les organes dans des fragments de sculptures antiques, qui sont plus ou moins des variantes du *Torse du Belvédère* de Rome (figure 15), une œuvre tout à fait appropriée, qui fut l'un des modèles d'art antique les plus admirés durant toute la Renaissance. Grâce à ce choix judicieux, Titien éleva l'étude des viscères au même niveau esthétique que la sculpture antique, rappelant ainsi au spectateur que c'est la structure interne du corps qui permet cette beauté extérieure si merveilleusement saisie par les sculpteurs de l'Antiquité.

Même si je crois fermement que Titien fut le cerveau des illustrations du traité de Vésale, il faut signaler que Vésale participa à ces illustrations d'une manière décisive. Les gravures sont si remarquables du point de vue de la précision scientifique, comme de la beauté esthétique, qu'elles n'ont pu être réalisées que grâce à une étroite coopération entre l'artiste et l'anatomiste. Tous deux ont même dû parfois échanger leurs rôles. On peut imaginer qu'à un moment l'artiste a lui-même procédé à la dissection pour mieux comprendre ce qu'il était censé représenter ; de même, Vésale a dû corriger de sa main les dessins pour améliorer la position d'un muscle ou d'une éminence osseuse. On saisit mieux encore cette intense collaboration si l'on réfléchit à la complexité de l'écorché de la figure 16. Cette figure apparemment simple montre avec une aisance déconcertante les muscles arrière du corps humain, selon une pose imitée d'une autre statue antique célèbre, l'*Apollon du Belvédère*, vu de dos. Cette illustration fait partie d'une série de « mannequins » ayant tous une pose sculpturale différente mais du même genre, et placés dans un cadre bucolique semblable aux arrière-plans populaires des peintures vénitienes de l'époque¹². Si pittoresques que soient ces



Figure 18

figures, elles sont aussi soigneusement orchestrées pour faire apparaître l'écorchage systématique des couches musculaires. L'anatomiste Vésale avait mis au point une méthode permettant de révéler les muscles couche par couche en détachant chacune avec précision de manière à ne pas détruire celle du dessus pour atteindre celle du dessous. Il enseigna cette méthode à l'artiste qui composa littéralement la chorégraphie de l'opération, comme si le corps était une fleur en train de s'ouvrir. Même le geste théâtral des modèles associe brillamment le mouvement esthétique et l'exposition réglée des systèmes musculaires. Pour créer ces chefs-d'œuvre, l'artiste et le savant fondirent chacun leur identité de spécialiste en une seule¹³.

Vésale continua à se donner beaucoup de mal pour ses illustrations, même après leur exécution. Il aurait pu se contenter de les faire imprimer à Venise, ville toute proche qui se targuait de posséder d'excellentes imprimeries, mais il préféra envoyer son livre de l'autre côté des Alpes, à Bâle, chez Johannes Operinus, l'éditeur réputé sur le marché comme étant le plus soigneux et le plus attentif à la qualité¹⁴. Puis il s'installa sur place pour pouvoir corriger les épreuves et faire face à tous les problèmes. Quand le *De fabrica* parut enfin en 1543, il se heurta aux critiques des galiénistes conservateurs tels que Sylvius, mais fut généralement bien accueilli — ou plutôt, les illustrations furent bien accueillies. En fait, Vésale et Operinus avaient prévu le succès des gravures,

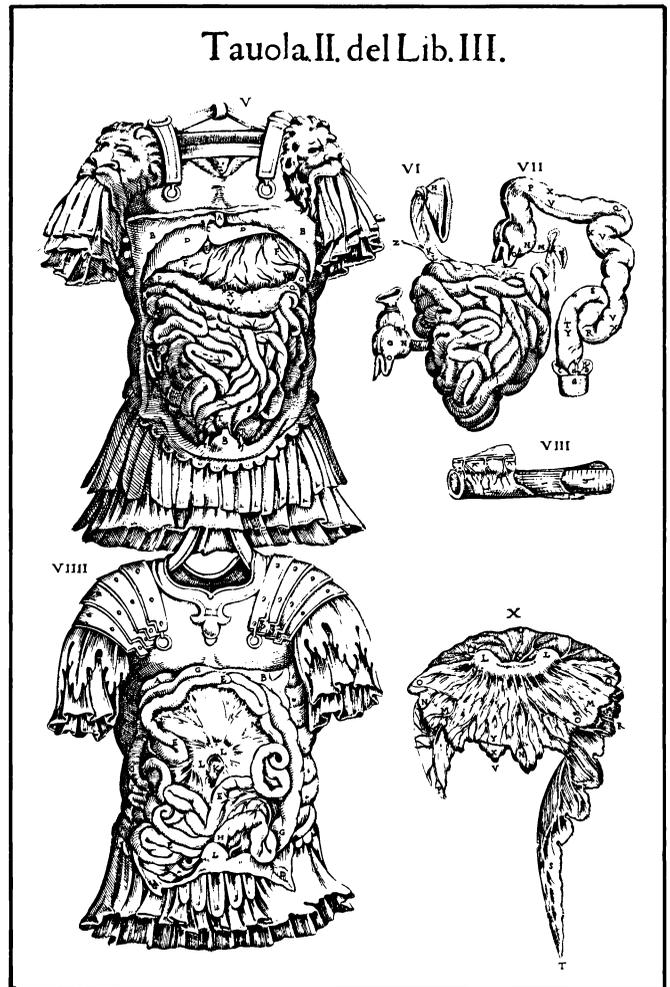


Figure 17

car ils avaient déjà préparé une petite synthèse en latin du *De fabrica* avec de nouvelles planches spécialement agrandies, appelée l'*Epitome*, qui parut juste deux semaines après le précédent¹⁵. Désireux d'accroître leurs ventes, l'auteur et l'éditeur firent traduire l'ouvrage en allemand afin de toucher l'énorme marché d'un pays essentiellement approvisionné jusque-là par les manuels de chirurgiens-barbiers. Aujourd'hui on dirait que l'*Epitome* fait partie de ces livres d'art qu'on pose sur la table de son salon ; il était destiné à un public qui aurait pu être rebuté par le texte imposant du *De fabrica*. Au début, c'est l'*Epitome* qui fit connaître à l'Europe de la Renaissance l'extraordinaire qualité des illustrations anatomiques de Vésale.

L'industrie de la presse au XVI^e siècle, qui était le théâtre d'une concurrence acharnée, ne respectait guère les droits d'auteurs. Même l'expression *cum Caesareae* inscrite en haut de la page de titre du Vésale (et qui signifiait en gros : « Sous licence du Saint Empereur romain ») ne protégea guère l'ouvrage du plagiat, surtout quand les éditeurs se furent aperçus de la remarquable originalité et donc du potentiel commercial des illustrations de Vésale. Nous allons maintenant examiner les conséquences qu'eut le Vésale sur l'édition pour voir comment certains auteurs et éditeurs réagirent après 1543 et quel effet leurs ouvrages influencés par Vésale eurent sur l'histoire de la science médicale.

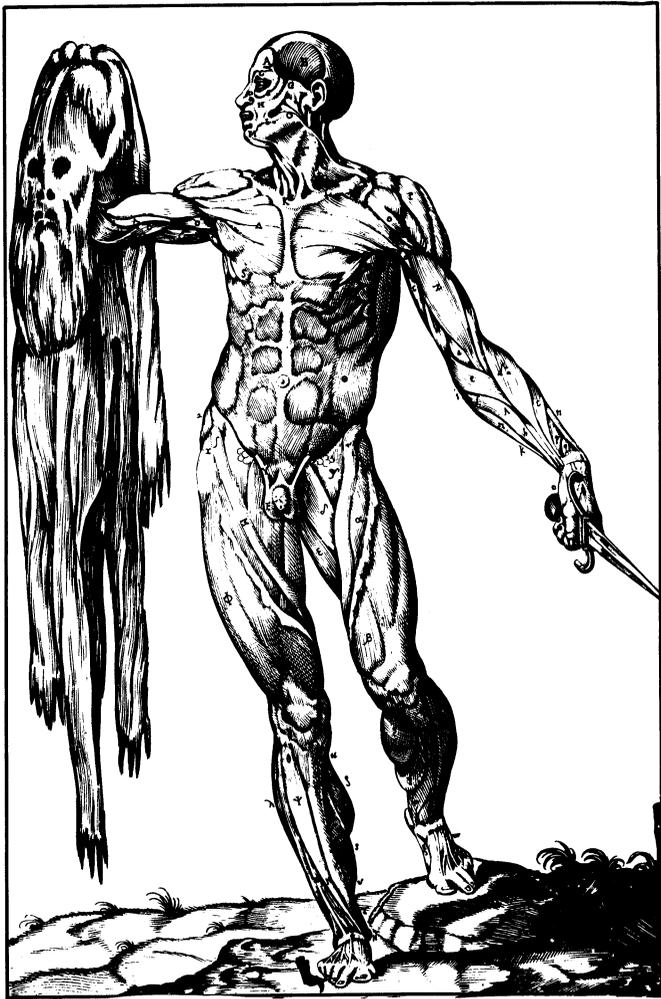


Figure 19

Vésale profita très vite de sa nouvelle renommée et quitta définitivement Padoue en 1543 pour devenir médecin à la cour de l'empereur Charles Quint. Son ancien poste fut alors occupé par Realdo Colombo de Crémone, un chirurgien-barbier formé par Vésale, qui nourrissait une certaine envie à l'égard de son maître. Son ambition personnelle était d'écrire un livre qui « corrigerait » à la fois Vésale et Galien, et, pour ce faire, il espérait s'attacher les services d'un illustrateur encore plus illustre que Titien, c'est-à-dire ni plus ni moins que le génial Michelangelo Buonarroti. Colombo devint bien le médecin personnel de Michel-Ange, mais il ne réussit pas à convaincre le maître de diriger le projet qui aurait pu aboutir à l'un des plus grands livres illustrés de tous les temps¹⁶. Quoiqu'il en soit, le *De re anatomica* de Colombo fut envoyé à l'impression en 1559 sans aucune illustration, sauf un frontispice intéressant qui rappelle celui du Vésale. L'éditeur vénitien de Colombo, Nicolai Bevilacqua, dut être déçu. On peut imaginer que les presses vénitiennes avaient durement ressenti le succès du Vésale. En portant son livre à Bâle, Vésale les avait en effet insultées et elles comptaient sûrement reconquérir leur prestige (et leurs marchés) perdu en patronnant elles-mêmes des traités illustrés d'anatomie. Un an après la sortie du livre de Colombo (qui fut d'ailleurs bien accueilli malgré son absence d'illustrations), Bevilacqua était donc à la recherche d'une autre affaire. Il la trouva en la personne de Juan de Valverde de Amusco,



Figure 16

un médecin espagnol, ancien élève de Colombo, et qui vivait à Rome où il venait d'écrire un ouvrage moderne d'anatomie humaine pour un autre éditeur qui ne vit apparemment pas toutes ses potentialités commerciales.

Valverde appartenait à une colonie d'étrangers en pleine expansion dans la Ville éternelle. Rome, qui était devenue sous le règne des papes de la Contre-Réforme le centre culturel de toute l'Europe, offrait des possibilités et même une surprenante liberté de mettre en pratique des idées nouvelles dans les arts et les sciences, et notamment en médecine. L'Espagne en revanche restait conservatrice et Valverde voulait faire connaître à ses compatriotes le travail passionnant accompli par Vésale et Colombo en Italie. Il passa donc un contrat avec les imprimeurs romains Antonio de Salamanca et Antonio Lafrery pour la rédaction d'un livre d'anatomie en espagnol qui devait s'appeler *Historia de la composicion del cuerpo humano*. Publié en 1556, ce traité était beaucoup plus court que le *De fabrica* ou le *De re anatomica*, mais il était illustré par 43 gravures d'excellente qualité (qui n'étaient pas des planches)¹⁷. Valverde connaissait parfaitement la vie artistique à Rome. Il était lié avec plusieurs peintres espagnols vivant sur place et reconnaissait le génie de Michel-Ange dont il louait dans son ouvrage l'habileté de peintre et d'anatomiste. Mais l'artiste qui exécuta à lui seul toutes les illustrations du Valverde semble avoir été un expatrié

espagnol du nom de Gaspar Becerra, assistant de Giorgio Vasari. Comme le peintre Vasari possédait un style éclectique, l'art de Becerra suivit les mêmes principes maniéristes. Les éditeurs l'engagèrent sans nul doute pour ses capacités à imiter les maîtres, car ils tentèrent audacieusement de plagier le Vésale. La plupart des illustrations que Becerra fit pour Valverde furent des imitations de celles du *De fabrica*, mais quelques-unes furent tout à fait originales et uniques en leur genre.

La première édition en espagnol du Valverde était écrite pour un nombre limité de lecteurs, mais Bevilacqua, l'imprimeur vénitien, savait que les superbes illustrations de Becerra pouvaient toucher un marché beaucoup plus large. Il s'entendit donc avec la firme romaine pour faire traduire le traité en italien et le fit réimprimer en 1560 à Venise avec les mêmes gravures¹⁸. Le pressentiment de Bevilacqua s'avéra fondé puisque le livre connut un énorme succès et ne cessa d'être réédité, y compris dans des traductions latines et hollandaises. On pourrait même dire que les gravures de Becerra (et les reproductions qui les plagiaient) firent plus pour la popularité des images révolutionnaires de Vésale que les livres de Vésale eux-mêmes !

Les figures 17 et 19 représentent deux illustrations de Becerra (réimprimées dans l'édition italienne) qui ne doivent rien à Vésale. Elles sont même merveilleusement originales dans le contexte du XVI^e siècle et contribuèrent sans nul doute à faire encore davantage accepter le style de l'étude anatomique. La première montre des viscères abdominaux situés non pas dans un torse sculpté à la Vésale, mais sous la forme d'un relief appartenant à une cuirasse de soldat de la Rome antique ! Quelle idée ingénieuse ! De telles *invenzioni*, comme on appelait en Italie ces curieux exemples de licence artistique des maniéristes, ravissaient les spectateurs aristocrates du Cinquecento. Une bonne partie des grands personnages de Rome, de cette classe de mécènes qui faisait vivre la profession médicale et celle des éditeurs, étaient des archéologues et des collectionneurs amateurs. Les fragments de sculptures représentant les anciens portant des habits décorés étaient très étudiés à l'époque, car ces petites images en relief révélaient souvent des emblèmes païens secrets qui permettaient d'enrichir le vocabulaire des symboles classiques si important pour toute la communication verbale et visuelle dans l'Europe de la Renaissance. La figure 18 représente un exemple de ce type, un détail d'*Auguste de Prima Porta*, une statue découverte beaucoup plus tard, mais qui donne néanmoins une bonne idée de l'allure des cuirasses antiques. Toutefois, Valverde ne tenta pas d'imiter ces sculptures pour ce qu'elles étaient, mais parce qu'elles lui permirent de représenter la texture des organes réels. Il dessina habilement l'étoffe comme si elle se métamorphosait en une peau humaine qui se retrousse pour faire apparaître le contenu de l'abdomen vu en relief, comme sur les ouvrages en cuir ou en métal repoussé.

C'est pourtant la figure 19 qui constitue l'une des illustrations les plus originales et les plus célèbres du Valverde. Lorsque Becerra dessina ce remarquable écorché peu de temps après le début des années 1550, on parlait encore dans toute la ville du *Jugement dernier* (1536-1541) peint par Michel-Ange à la chapelle Sixtine

(figure 20). Tout le monde, y compris le critique vénitien l'Arétin, se sentait poussé à commenter la signification de cette représentation eschatologique de Michel-Ange. Un personnage intriguait tout particulièrement, celui de saint Bartholomée, juste en dessous et à droite du Christ dans la fresque géante (figure 20b). Michel-Ange représenta l'apôtre nu avec un couteau dans une main et une peau humaine flasque dans l'autre pour montrer qu'il avait été écorché vif. Becerra s'est à l'évidence inspiré de ce détail macabre pour son propre écorché qui, dans une pose elle-même empruntée à l'*Apollon du Belvédère*, exhibe fièrement sa peau comme s'il l'avait arrachée de son corps pour faire apparaître ses muscles. Pourquoi Becerra conçut-il un tel hybride ? A mon avis, l'artiste fut stimulé non seulement par le besoin maniériste de l'*invenzione*, mais aussi par la nécessité de créer un nouvel emblème symbolique pour toute la profession de l'anatomie médicale. Avec sa peau l'écorché de Becerra offre aussi un message moral.

L'iconographie du saint Bartholomée de Michel-Ange dérivait de deux légendes païennes antiques, moralisées au Moyen Âge pour les besoins de la consommation chrétienne. La première était le mythe grec d'Apollon et Marsyas. Marsyas, humble satyre, avait osé défier Apollon dans un tournoi musical. Pour le punir de son effronterie, le dieu l'écorcha vif. La seconde légende raconte comment un roi perse, Cambyse, fit subir le même sort à Sisamme, un juge malhonnête et injuste. A ces deux histoires anciennes, l'Église ajouta la leçon du salut chrétien. Si Marsyas et Sisamme, qui osèrent défier l'autorité divine, subirent ce châtement particulier en expiation de leur blasphème, leur peau devait symboliser le péché. Une fois cette peau arrachée, l'âme était rachetée. Les sermons du XVI^e siècle soulignaient d'ailleurs que Jésus lui-même avait « donné non seulement sa peau pour nous sur la croix, mais aussi sa vie¹⁹ ». Michel-Ange exprima la même sorte d'analogie dans ses poèmes en se comparant à un serpent qui jette sa peau en se frottant contre un rocher mortifiant²⁰. Profondément repentant, Michel-Ange voulait offrir sa peau au Christ, et l'on a montré par la suite que le visage de la peau écorchée tenue par saint Bartholomée dans le *Jugement dernier* possédait des traits qui n'étaient autres que ceux du peintre lui-même.

Becerra conçut certainement son écorché à la lumière de ces associations spirituelles. Et quand on sait que les cadavres utilisés par Becerra et Valverde pour leurs illustrations étaient ceux de criminels condamnés, le symbolisme de la peau n'en est que plus évident. Le criminel qui, pour avoir péché dans sa vie, est puni de mort, se « rachète » grâce à sa peau arrachée, car en révélant son anatomie interne, il aide la science médicale à guérir les maux physiques de l'humanité. L'anatomiste lui aussi se trouve ennoblé en participant à cette « transsubstantiation » du mal au bien que subit le corps du condamné. Grâce à ce genre d'interprétation, l'anatomiste commença à être considéré comme une sorte de prêtre-philosophe, tel que Rembrandt imagina le docteur Nicolas Tulp, le célèbre chirurgien d'Amsterdam qu'il représenta en 1632 dirigeant la dissection d'un criminel exécuté (figure 21)²¹.

Lorsque arriva le XVII^e siècle, et grâce au pouvoir



Figure 20

Légendes

Figure 1. Titien (?) Frontispice de Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica*, Bâle, 1543. (Photo : Bibliothèque Francis A. Countway, Université de Harvard.)

Figure 2. Artiste vénitien inconnu, Frontispice de Mundinus, *Anathomia*, Venise, 1493. (Photo : Bibliothèque Francis A. Countway, Université de Harvard.)

Figure 3. Artiste allemand inconnu, page de titre de Hieronymus Brunschwig, *Das ist das buch der Cirurgia*, Augsburg, 1497. (Photo : Bibliothèque Francis A. Countway, Université de Harvard.)

Figure 4. Hans Wächtlin, bois gravé de Laurentius Fries, *Spiegel der Artzny*, Strasbourg, 1518. (Photo : Bibliothèque Francis A. Countway, Université de Harvard.)

Figure 5. Raphaël, Young ST. John the Baptist, ca. 1518, Galerie des Offices, Florence. (Photo : Soprintendenza Beni.)

Figure 6. Artiste inconnu, bois gravé de Jacopo Berengario da Carpi, *Commentaria super Anatomia Mundini*, Bologne, 1521. (Photo : Bibliothèque Francis A. Countway, Université de Harvard.)

Figure 7. Michel-Ange, détail d'un Ignudo du plafond de la Chapelle Sixtine, Rome, 1508-1512. (Photo : Alinari-Art.)

Figure 8. Michel-Ange, détail d'un Ignudo du plafond de la Chapelle Sixtine, Rome, 1508-1512. (Photo : Alinari-Art.)

Figure 9. Artiste inconnu, bois gravé de Jacopo Berengario da Carpi *Commentaria super Anatomia Mundini*, Bologne, 1521. (Photo : Bibliothèque Francis A. Countway, Université de Harvard.)

Figure 10. Artiste inconnu, bois gravé de Jacopo Berengario da Carpi, *Commentaria super Anatomia Mundini*, Bologne, 1521. (Photo : Bibliothèque Francis A. Countway, Université de Harvard.)

Figure 11. Michel-Ange, David, Académie, Florence, 1506. (Photo : Soprintendenza Beni.)

Figure 12. Artiste inconnu, bois gravé de Charles Estienne, *De dissectione partium corporis*, Paris, 1545. (Photo : Bibliothèque Francis A. Countway, Université de Harvard.)

Figure 13. Marcantonio Raimondi, *Les baigneurs*, gravure d'après Michel Ange, Galerie des Offices, Florence, début XVI^e siècle. (Photo : Soprintendenza Beni.)

Figure 14a. Titien (?) *Homme situs* par Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica*, Bâle, 1543. (Photo : Bibliothèque Francis A. Countway, Université de Harvard.)

Figure 14b. Titien (?) *Femme situs* par Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica*, Bâle, 1543. (Photo : Bibliothèque Francis A. Countway, Université de Harvard.)



Figure 21

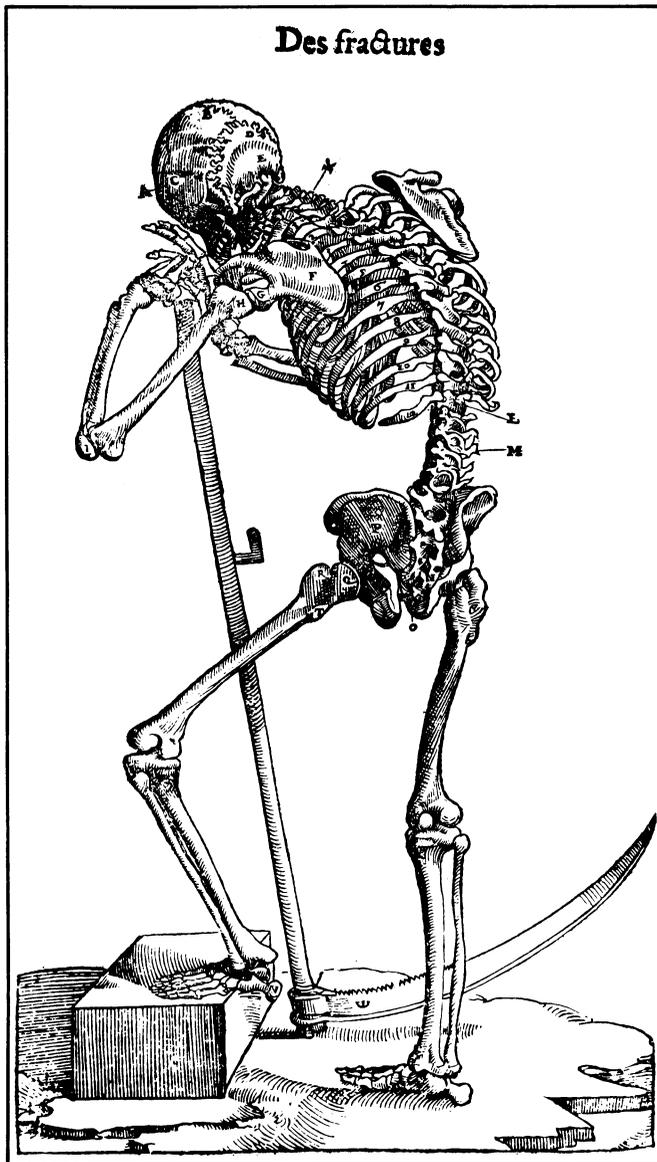


Figure 22

des illustrations, ce n'est pas seulement la science anatomique qui avait conquis l'estime populaire, mais aussi le statut social de l'ancien chirurgien-barbier. L'un des personnages à qui cette ascension profita le plus fut Ambroise Paré qui, né d'une humble famille, devint médecin en titre de quatre rois de France durant le XVI^e siècle (Henri II, François II, Charles IX et Henri III). Paré, chirurgien militaire, écrivit aussi beaucoup sur la façon de soigner les blessures, mais toujours en français, car il ne connaissait pas le latin. Il resta cependant toujours conscient de l'ancienne distinction entre l'*Artzneibuch* et le traité érudit, et parsema ses ouvrages d'illustrations empruntées à Vésale et à Valverde. La figure 22 représente l'une de ces illustrations tirées des *Dix livres de la chirurgie* (Paris, 1564) ; on y voit un squelette élégamment appuyé sur une faux et contemplant la mortalité, un pied posé sur une pierre antique. Il s'agit d'une manipulation évidente d'une des célèbres planches du *De fabrica* de Vésale (figure 23). Bien que ce genre de figure élégiaque n'ajoutât pas grand-chose à la science médicale de Paré, elle aidait à faire passer ses idées sur un sujet rebutant auprès de la noblesse élitaine et esthète de l'époque, sans laquelle il

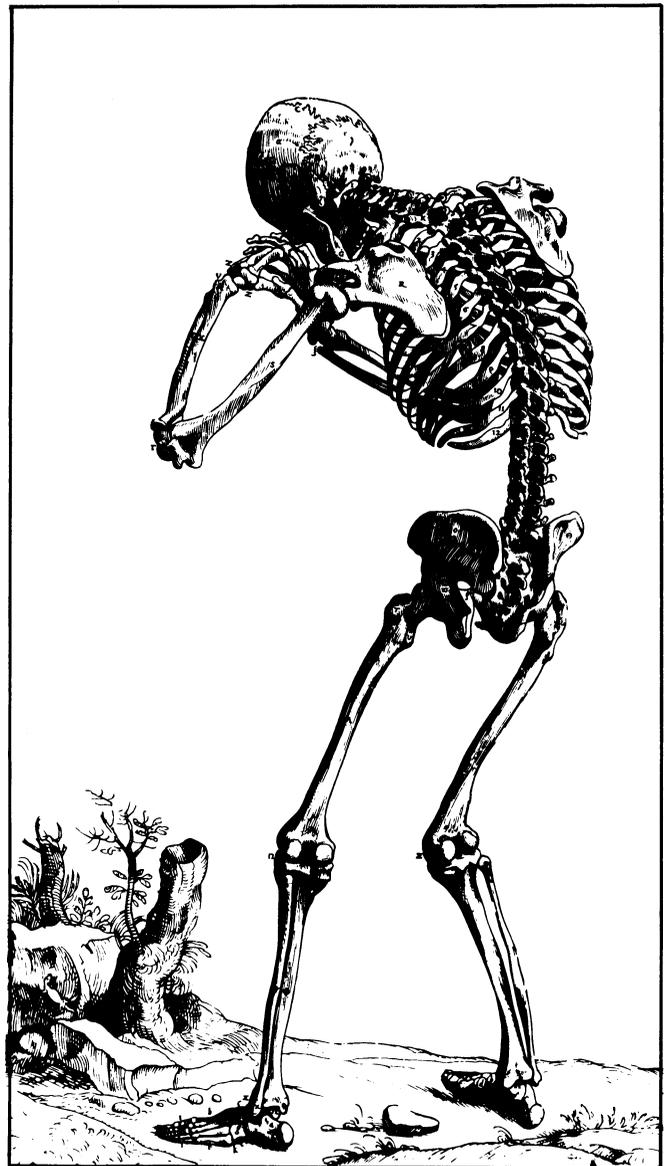


Figure 23

n'aurait pu mener à bien sa carrière et encore moins réaliser ses ambitions.

Paré et Harvey sont les premiers médecins qu'on peut qualifier de « modernes ». C'est-à-dire qu'ils traduisirent l'anatomie descriptive de Vésale en une physiologie appliquée, Paré parce qu'il fut le praticien le plus innovateur de son époque et Harvey parce qu'il découvrit la circulation sanguine. Le fait que ces deux initiateurs de la révolution scientifique en médecine furent en contact avec les nouveaux ouvrages professionnels illustrés du XVI^e siècle n'est pas une coïncidence anodine. Le même genre de progrès artistique se manifestait dans les planches et les gravures des livres spécialisés que lisaient à la même époque Galilée, Descartes, Francis Bacon et tous les autres héros de l'émergence spectaculaire de la science moderne au XVII^e siècle. Si l'on veut trouver un dénominateur commun, un stimulant unique qui catalysa et dynamisa toute la révolution scientifique, on peut dire en effet que ce fut non seulement l'imprimerie, mais aussi le fait que ces livres contenaient des illustrations à la fois réalistes et séduisantes par leur style et leur esthétique, et dont les auteurs étaient les artistes les plus qualifiés de la Renaissance.

Notes.

1. Le traité de Vésale fut réédité par Operinus en 1555 avec des planches nouvelles et d'autres — dont la page de titre — refaites. En 1934, les planches de bois originales furent découvertes en Allemagne et réimprimées à New York dans une somptueuse édition sous le titre d'*Andreas Vesalius : Icones anatomicae*. Malheureusement, ces planches furent toutes détruites durant la Seconde Guerre mondiale.

2. Le traité de Mundinus fut imprimé à Venise en 1491 en latin et en 1493 en italien. Dans ces deux éditions, l'*Anatomia* était jointe à un autre texte, le *Fasciculus medicinae* de Johannes Ketham. Ce dernier, qui était plutôt un livre de chevet, comprenait aussi plusieurs illustrations intéressantes. Au total, 34 éditions du Mundinus furent publiées entre 1478 et 1580, et 13 avec le Ketham entre 1491 et 1668 (voir Ernest Wickersheimer, *Anatomies de Mondino dei Luzzi et de Guido da Vigevano*, Paris, 1926).

3. Voir par exemple le frontispice de l'*Anatomia* de Mundinus éditée par Martin Pollich et publiée à Leipzig aux environs de 1495, et surtout l'édition imprimée à Genève en 1519.

4. Voir Karl Sudhoff, «Brunschwigs Anatomie», *Archiv für Geschichte der Medizin*, 1, 1908, p. 41-66; il existe aussi une édition en fac-similé publiée par Gustav Klein, Munich, 1911.

5. Sur l'histoire de l'«homme blessé» dans les premières illustrations médicales, voir Karl Sudhoff, «Der "Wundenmann" in Frühdruck und Handschrift und sein erklärender Text», in *ibid.*, p. 351-361.

6. Voir Robert Herrlinger, *History of Medical Illustration from Antiquity to 1600*, Nijkirk, New York, 1970, p. 141-144; également Ludwig Choulant, *History and Bibliography of Anatomic Illustration*, Mortimer Frank, Chicago, 1920, 163-166; Jerry Stannard, «Botanical Nomenclature in Gersdorff's *Feldbuch des Wundartzney*», in Allen G. Debus (ed), *Science, Medicine and Society in the Renaissance: Essays to Honour Walter Pagel*, Londres, 1972, vol. 1, p. 87-103; et E. Gurlt, *Geschichte der Chirurgie und ihrer Ausübung*, Berlin, 1898, 222-232.

7. Herrlinger, *ibid.*, p. 63-65; Choulant, *ibid.*, p. 130-136 (certains documents se sont mélangés avec ceux de Gersdorff, et Choulant attribue à tort les illustrations à Hans Baldung Grün); voir aussi Josef Bentzing, «Bibliographie des Schriften des Colmarer Artztes Lorenz Fries», *Philobiblon*, 6, 1962, Heft 2.

8. Le *Commentaria* et l'*Isagogae breves* furent tous deux publiés par la maison bolognaise Faelli ou Phaellis, sous le nom de «De benedictis». Sur la vie et l'époque de Berengario, voir Vittorio Putti, *Berengario da Carpi*, Bologne, 1937; également A.R. Lind (ed. et trad.), *Jacopo Berengario da Carpi; a Short Introduction to Anatomy (Isagogae breves)*, Chicago, 1959; *idem*, *Studies in Pre-Vesalius Anatomy*, Philadelphie, 1975, p. 159-165; Lynn Thorndyke, *A History of Magic and Experimental Science*, New York, 1941, vol. 5, p. 498-531; Choulant, *op. cit.* note 6, p. 135-142; et Herrlinger, *op. cit.* note 6, p. 80-83.

9. Voir Pierre Huard et Mirko Granek (eds), *L'Œuvre de Charles Estienne et l'école anatomique parisienne*, Paris, 1965; Gernot Roth, «Charles Estienne, Contemporary of Vesalius», *Medical History*, 8, 1964, p. 354-359; C.E. Ketter, «Two Anatomies», *ibid.*, p. 343-353; *idem*, «A Note on Rosso and the Illustrations to Charles Estienne's *De dissectione*», *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, 12, 1957, p. 325-336; *idem*, «Perino del Vaga et les illustrations pour l'anatomie d'Estienne», *Aesculape*, 37 (4), 1955, p. 74-89; Herrlinger, *op. cit.* note 6, p. 87-101; et Choulant, *op. cit.* note 6, p. 152-156.

10. Sur les réformes introduites par Vésale à l'université de Padoue, voir Jerome J. Bylebyl, «The School of Padua; Humanistic Medicine in the Sixteenth Century», in Charles Webster (ed), *Health, Medicine and Mortality*, Cambridge, GB, 1979, p. 335-371; voir aussi W. Artelt, «Das Titelbild zur *Fabrica* Vesals und seine Kunstgeschichtlichen Voraussetzung», *Centaurus*, 1, 1950. Il existe deux bibliographies très complètes de Vésale: Moritz Roth, *Andreas Vesalius, Bruxellensis*, Berlin, 1892; et Charles D. O'Malley, *Andreas Vesalius of Brussels*, Berkeley, Calif., 1964.

11. On trouvera un résumé du débat non encore clos sur cette affaire dans J.B. de C.M. Saunders and Charles O'Malley, *The Illustrations from the Works of Andreas Vesalius of Brussels*, New York, 1973. Voir quelques avis nouveaux et intéressants sur la question dans Francisco Guerra, «The Identity of the Artist involved in Vesalius's *Fabrica*, 1543», *Medical History*, 13, 1969 (qui défend la cause du graveur vénitien Francesco Marcolini) et Michel-Angelo Murano et David Rosand, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, Venise, 1976 (qui soutiennent fermement que l'artiste principal de Vésale fut Titien).

12. Sur la popularité immense (et presque archétypique au sens jungien) de certaines statues classiques telles que le *Torse du Belvédère* à la Renaissance et longtemps après, voir Francis Haskell and Nicholas Penny, *Taste and the Antique*, New Haven, Conn., 1981.

13. On trouvera une explication subtile et convaincante de cette fusion d'identité entre Vésale et son artiste (même si elle repose sur l'opinion que l'artiste fut Jan van Kalker) dans Martin Kemp, «A Drawing for the *De*

Fabrica and some Thoughts upon the Vesalian Muscle-Men», *Medical History*, 14, 1970.

14. Sur les rapports de travail entre Vésale et son éditeur, voir Martin Steinmann, *Johannes Operinus; ein Basler Buchdrucker um die Mitte des 16. Jahrhunderts*, Bâle, 1967, p. 35-37.

15. Voir L.R. Lind (ed. et trad.), *The «Epitome» of Andreas Vesalius* (avec des notes anatomiques de C.W. Asling), New York, 1949 et Cambridge, Mass., 1969.

16. Le meilleur exposé de l'apport de Colombo à l'histoire de la médecine, qui détaille également ses rapports avec Michel-Ange, est l'article d'Edward D. Coppola, «The Discovery of the Pulmonary Circulation: A New Approach», *Bulletin of the History of Medicine*, 31, 1957. Colombo apparaît comme l'un des deux savants qui découvrirent séparément que le sang circulait du cœur et traversait les poumons; il fut donc un important précurseur de Harvey (qui lui rendit hommage dans son *De motu cordis et sanguinis*). A propos de l'influence de Colombo sur Michel-Ange, voir David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, N.J., 1981; également Heinrich Schmidt et Hans Schadewaldt, *Michelangelo und die Medizin seiner Zeit*, Stuttgart, 1965.

17. Sur la vie et l'œuvre de Valverde, voir Francisco Guerra, «Juan de Valverde de Amusco», *Clio Medica*, 2, 1967; Herrlinger, *op. cit.* note 6, p. 123-127; Choulant, *op. cit.* note 6, p. 205-209.

18. Le rôle de Bevilacqua dans la réédition en italien du Valverde n'a guère été remarqué par les historiens. Alors que la page de titre (dont une nouvelle version avait été exécutée pour cette édition) mentionne toujours comme imprimeurs les noms de Salamanca et Lafrery de Rome, la dernière page du livre cite nommément Bevilacqua de Venise. En outre, tous les caractères, y compris ceux des initiales décorées, venaient de chez Bevilacqua, et étaient en outre identiques à ceux du livre de Colombo édité en 1559.

19. Citation tirée d'un recueil populaire de sermons du XVI^e siècle, *Gesta romanorum*, chap. 19 (Louvain, 1484): «Christus non tantum pellem in sede crucis pro nobis dedit sed etiam vitam.»

20. Voir par exemple le poème n° 94 cité dans N. Girardi, *Rime de Michelangelo Buonarroti*, Bari, 1960, p. 278:

«Cosi volesse al mie signor mie fato
Vestir suo vivo di mie morte spoglia
Che, come serpe al sasso si discoglia,
Pur per morte portia cangiar mie stato.»

21. William Heckscher a examiné avec soin les ramifications spirituelles de la dissection des cadavres de condamnés aux XVI^e et XVII^e siècles, notamment par rapport au tableau célèbre de Rembrandt. Voir Heckscher, *Rembrandt's «Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp»: an Iconological Study*, New York, 1958.

Légendes

Figure 14c. Titien (?) *Homme situs par Andreas Vesalius*, De humani corporis fabrica, Bâle, 1543. (Photo : Bibliothèque Francis A. Countway, Université de Harvard.)

Figure 15. Apollonius, fils de Nestor, Le Torse du Belvédère, Musée du Vatican, Rome, I^{er} siècle avant J.-C. (Photo : Alinari-Art.)

Figure 16. Titien (?) *Ecorché d'Andreas Vesalius*, De humani corporis fabrica, Bâle, 1543. (Photo : Bibliothèque Francis A. Countway, Université de Harvard.)

Figure 17. Gaspar Becerra, *Situs par Juan de Valverde*, Anatomie du corps humain, Rome, 1560. (Photo : Bibliothèque Francis A. Countway, Université de Harvard.)

Figure 18. Sculpteur romain inconnu, détail de l'Augustus de Prima Porta, Musée du Vatican, Rome, premier siècle avant J.-C. (Photo : Alinari-Art.)

Figure 19. Gaspar Becerra, *Ecorché de Juan de Valverde*, Anatomie du corps humain, Rome, 1560. (Photo : Bibliothèque Francis A. Countway, Université de Harvard.)

Figure 20. Michel-Ange, détail du Jugement Dernier, Chapelle Sixtine, Rome, 1536-1541. (Photo : Alinari-Art.)

Figure 21. Rembrandt, Anatomie du Dr. Tulp, Maritshuis, La Haye, 1632. (Photo : A. Dingjan.)

Figure 22. Artiste inconnu, *squelette par Ambroise Paré*, Dix livres de la chirurgie, Paris, 1564. (Photo : Bibliothèque Francis A. Countway, Université de Harvard.)

Figure 23. Titien (?) *Squelette par Andreas Vesalius*, De humani corporis fabrica, Bâle, 1543. (Photo : Bibliothèque Francis A. Countway, Université de Harvard.)