

LES SQUELETTES DE VÉSALÉ

Jacqueline Vons *

Parmi toutes les représentations des os dans le premier livre du *De humani corporis fabrica* (1543), trois d'entre elles ont connu une postérité iconographique inégalée ; il s'agit des trois squelettes placés à la fin du livre I, et plus particulièrement du squelette en vue latérale, ce dernier étant accompagné d'une sentence gravée sur la paroi d'un piédestal. Son succès dépasse le cadre du livre d'anatomie, encore aujourd'hui ; cette figure est devenue un objet référentiel, où texte et image étroitement associés sont emblématiques d'une réflexion sur la vie et la mort, si évidente et même redondante, qu'elle ne semble plus devoir susciter de nouveaux questionnements. Mais si nous ne prétendons plus faire une lecture « naïve » d'une telle gravure, nous pouvons tenter, en la replaçant dans le contexte de la découverte du corps par l'anatomie et par l'art dans la première moitié du XVI^e siècle, de comprendre comment la cassure ultérieure de cette unité sémantique constituée par l'image anatomique et la sentence a conduit à modifier ou à restreindre son interprétation.

Même si Johannes Guinter d'Andernach, professeur de Vésale aux écoles de médecine de Paris, affirmait dans la Préface des *Institutionum Anatomicarum secundum Galeni sententiam ad candidatos Medicinæ Libri quatuor*, se conformer à l'usage ancien des écoles en commençant la dissection par le « ventre inférieur », soit la cavité abdominale, il n'en ignorait pas moins les recommandations de Galien au premier livre des *Procédures anatomiques (De anatomicis administrationibus)* de commencer l'apprentissage du corps par les os et les

* Université François-Rabelais de Tours

muscles². Ce que rappelle opportunément Jean Canappe :

Congnoissant que la chirurgie ne se peult exercer, comme il appartient, sans l'anatomie, pour ceste cause, j'ay uoulu traduire ce present livre comme celui, qui doit estre le principe et fondement de l'anatomie. Car, comme dict Galien au premier livre des administrations anatomiques, il fault premièrement apprendre la nature des os : secondement des muscles : pour ce que ces deux parties du corps sont comme les fondementz de toutes les aultres³.

Nous savons aussi que Vésale a consulté la traduction latine faite par Balamius du traité de Galien *De ossibus*⁴. En commençant son traité d'anatomie par une description des os du corps humain, il se situe dans la filiation galénique et répond en même temps aux attentes du lecteur en lui proposant une description, une explication et une illustration de ce qui aura été vu et commenté lors des séances de dissection. Le premier livre de la *Fabrica* comprend à cet effet 168 pages, quarante chapitres de texte descriptif, des schémas dans le texte ou dans les manchettes, des planches anatomiques détaillées et légendées, et trois squelettes complets à la fin du livre.

La charpente osseuse du corps

Si les écorchés de Vésale, dessinés debout et en marche, ont une telle force de vie c'est que sous les muscles réséqués ou encore en place, une ossature invisible est nécessairement présente et joue le rôle que l'anatomiste lui attribue dès le premier chapitre du premier livre :

² Guinter d'Andernach, *Institutionum Anatomicarum secundum Galeni sententiam ad candidatos Medicinæ Libri quatuor per Ioannem Guinterium Andernacum medicum*, Basileæ, per Balthasar Lasium et Thomam Platterum, 1536, p. 10-11 (*porro a consectione antiquam scholarum consuetudinem secutus sum ab inferiori corporis ventre auspicatus*). Vésale publiera une édition corrigée du texte à Venise, chez Bernardinus Vitalis en 1538. Sur différentes approches descriptives de l'anatomie du corps humain dans la première partie du XVI^e siècle, cf. Vésale A., *Résumé de ses livres sur la Fabrique du corps humain* (éd. trad. commentaire VONS J. et VELUT S.), Paris, Les Belles Lettres, 2008, p. XLIX-LV.

³ Galien, *L'anatomie des os du corps humain, auteur Galien, nouvellement traduite de latin en françois par Monsieur Maistre Jehan Canappe, docteur en medecine*, Lyon, Estienne Dolet, 1541, préface p. 6-7.

⁴ Galeni *De ossibus*, a Balamio interprete, Romæ, in ædibus Antonii Bladi, 1535 ; Galeni *De ossibus ad tyrones*, Ferdinando Balamio interprete, Parisiis, ex officina Christiani Wecheli sub scute Basiliensi, 1535. Sur le traité *De ossibus*, cf. VONS J., « André Vésale et le traité *De ossibus* de Galien traduit par F. Balamius », in *Lire les médecins grecs à la Renaissance* (éd. BOUDON-MILLOT V. et COBOLET G.), Paris, BIUM-De Boccard, 2004, p. 271-282 ; et ici même, la communication de Véronique BOUDON-MILLOT, « Vésale, lecteur d'Hippocrate et de Galien ».

Dieu, le souverain Créateur des choses, a sagement agi en façonnant la substance de cet élément, destinée à avoir le rôle de support pour le corps tout entier. En effet, la substance des os occupe la même fonction que les murs et les poutres dans les maisons, les poteaux dans les tentes, la quille et les flancs dans les navires⁵.

Cette même ossature invisible permet à l'étudiant de contempler dans l'*Epitome* un schéma continu et cohérent des nerfs ou des vaisseaux de la tête aux pieds, tenant compte des articulations et des flexions des membres⁶. On pourrait ainsi expliquer et justifier l'importance accordée au squelette dans le premier livre de la *Fabrica*, qui témoigne d'un projet éditorial construit. Celui qui préside à la dissection sur le frontispice commun à la *Fabrique* et à l'*Epitome* ouvre le livre tout entier, ceux placés à la fin du premier livre de la *Fabrica* constituent une ouverture aux livres suivants, un « fondement » sur lequel se greffera l'étude des muscles et des autres organes.

Dès lors se pose la question de la quête des os⁷, qu'il s'agisse de pièces trouvées au hasard dans les cimetières, de fragments osseux plus ou moins importants apportés au cours par les étudiants, de reconnaissances systématiques à l'aveugle, par le toucher, de la forme de certains os, voire de « vols » de squelettes, toutes ces anecdotes disséminées dans l'ouvrage ont nourri la morbidité attribuée à l'auteur du traité d'anatomie. C'est l'assemblage continu de tous les os qui constitue le squelette, c'est-à-dire, selon l'étymologie du nom relevée par Vésale, un ensemble d'os desséchés⁸. C'est précisément l'aspect inhabituel, car « desséché, sans la moindre trace d'humidité ou de salissure », du cadavre d'un homme qui avait été brûlé sur un bûcher (et non pas pendu) et qui était resté attaché au pieu, qui explique son intérêt aux yeux de l'anatomiste, dans le long récit qu'il consacre à son « acquisition » illégale, et aux efforts qu'il déploya ensuite

⁵ *Fabrica* I, 1, p. 1 (*Huius enim temperamenti summus rerum opifex Deus substantiam merito efformavit, corpori uniwerso fundamenti instar subiiciendam. Nam quod parietes et trabes in domibus, et in tentoriis pali, et in nauibus carinae simul cum costis praestant, id in hominis fabrica ossium praebet substantia*). Sans autre indication, toutes les références renvoient à l'édition du *De humani corporis fabrica* de 1543, publiée chez Oporinus à Bâle.

⁶ Vésale, *Epitome*, planche Ma, n.p. Cf. *Résumé de ses livres sur la Fabrique du corps humain* (éd. trad. commentaire VONS J. et VELUT S.), Paris, Les Belles Lettres, 2008.

⁷ *Fabrica* I, p. 19, 27, 44, 159. Cf. BIESBROUCK M., « Vesalius en het Cimetière des Saints Innocents te Parijs of de ontdekking dat de kinsymfyse bij de mens ontbreekt » [Vesalius and the churchyard les Saints Innocents in Paris or the discovery that the mandibular symphysis does not exist in man], *Acta Belgica Historiae Medicinae*, 1996, 9, p. 32-37.

⁸ *Fabrica* I, p. 12. Ambroise Paré décrira également une anatomie « seiche » et un « ostéotome sec », *Briefve collection de l'administration anatomique*, Paris, G. Cavellat, p. 86-87v.

pour compléter ce squelette dont quelques pièces étaient tombées. Ces os n'étaient plus reliés que par des ligaments durcis ; pour les sectionner, Vésale tenta de les amollir en les faisant bouillir avec les os auxquels ils étaient attachés, en se souvenant de la technique utilisée par les céramistes pour réparer des pots cassés. Un essai plus qu'une expérience au sens moderne, mais un essai couronné de succès qui lui permit de dresser en secret son premier squelette complet⁹. Il réitéra ensuite le montage de squelettes dans plusieurs académies, en tant que supports pédagogiques pendant les commentaires des leçons d'anatomie, à Bologne en 1540, ou pour les exposer à la vue, comme en témoigne le squelette de Jacob Karrer von Gebweiler, disséqué en mai 1543 à Bâle, pendant que la *Fabrica* était en cours d'impression. Tous les os ne conviennent pas pour ce travail ; ceux que l'on déterre après qu'ils ont été exposés aux pluies ou conservés en tas sont devenus trop durs, sont cariés ou ont perdu leurs cartilages, mais ils servent à l'apprentissage des os individuels. En ce sens, le montage du squelette intégral est à la fois un témoignage de la compétence et du savoir-faire de l'anatomiste, et une récompense pour l'étudiant ou le lecteur qui a appris à connaître les os et leurs articulations, et qui peut maintenant apprécier à sa juste valeur le travail effectué.

C'est donc à celui qui est devenu expert que s'adresse le chapitre XXXIX, entièrement consacré à la préparation des os et à leur montage : chacune des opérations fait l'objet de conseils minutieux et précis concernant la façon de déposer les os par couches successives dans le chaudron d'eau bouillante, la manière de les retirer un à un, de les nettoyer, de les essuyer et de les sécher près du feu, après les avoir disposés sur des feuilles de papier. Après les avoir comptés, il convient de vérifier qu'aucun d'eux ne reste dans le chaudron, avant de porter une attention particulière à la conservation des cartilages dont le bon état (ni trop mou, ni trop dur) garantit la réussite esthétique du futur squelette monté (en particulier dans l'agencement du thorax). L'assemblage se fait à partir des os du pied, en perforant les os avec des alènes et en les attachant avec du fil de fer ; un bâton inséré dans le tibia et dans le fémur confère la rigidité nécessaire pour la position verticale ; les deux jambes sont dressées et unies par les cartilages aux os iliaques. À ce stade du travail, le membre inférieur est fixé sur un

⁹ *Fabrica* I, p. 161-162. Il faut signaler ici l'intérêt de Vésale pour l'anatomie comparée : « Mais ce ne sont pas seulement des os humains, mais aussi des os de singe et de chien, par égard pour Galien, et aussi, à cause d'Aristote, des os d'oiseaux, de poissons et de reptiles, qui devraient se trouver assemblés ou tout au moins en pièces séparées chez celui qui étudie la médecine et la philosophie naturelle ».

disque en bois troué en son centre. Une barre de fer est fichée dans le trou central, et est destinée à passer dans le canal médullaire des vertèbres du rachis lorsqu'elles seront mises en place : opération technique complexe, qui demande l'aide d'un assistant, mais qui permettra de donner au squelette une courbure, une illusion de mouvement. Après l'assemblage des vertèbres enfilées sur la barre, celle-ci entre dans le crâne qu'elle maintient immobile, en position frontale ou latérale, selon l'angle choisi par l'anatomiste. Un jeu complexe de fils permet à la mandibule tantôt de s'abaisser tantôt de joindre le maxillaire. Enfin, l'agencement du thorax et du membre supérieur termine à la fois le montage anatomique et la mise en scène esthétique par le moyen d'un support (bâton, faux) attaché à la main¹⁰.

Si l'on exclut les éléments matériels (socle, barre de fer, bâton), on constate que le résultat du montage est identique à la représentation du squelette intégral en vue frontale dans les dernières pages du premier livre de la *Fabrica*. Mais montrer un squelette permet aussi au livre d'anatomie d'élargir son audience par le jeu de références implicites entretenues avec la religion et la philosophie : dernier vestige du domicile temporaire de l'âme immortelle, le squelette est la représentation iconographique par excellence de la finitude humaine et de la vanité du monde aux yeux du philosophe.

La mise en scène du squelette

Vésale n'est pas le premier à représenter un squelette intégral sous trois faces différentes ; en 1543 également, Jean Tagault, ancien doyen de la faculté de médecine de Paris, publie un traité de chirurgie, *De chirurgica institutione libri quinque*¹¹. À la fin du cinquième livre consacré aux luxations, sont placées trois gravures sur bois légendées, qui ont peu attiré l'attention (fig 1, 2, 3). Il s'agit de trois vues, frontale, dorsale et latérale, d'un squelette animé, debout, dessiné à gros traits, avec des erreurs de forme, de nombre, de proportions. Les légendes, en petit nombre, sont placées en-dehors du dessin. Le squelette se dé-

¹⁰ *Fabrica* I, p. 159-162.

¹¹ Tagault J., *De chirurgica institutione libri quinque. His accessit sextus liber de materia chirurgica, auctore Jacobo Hollerio*, Parisiis, C. Wechel, 1543. Tagault avait entrepris ce traité probablement avec l'espoir d'être nommé sur la chaire de chirurgie au Collège Royal, mais François Ier désigna le Florentin Guido Guidi en 1542 comme premier titulaire. Le sixième livre est dû à Jacques Hollier, un élève de Tagault. Une traduction en français paraîtra en 1549. Cet ouvrage, en latin et en français, connu de très nombreuses rééditions au XVI^e siècle.

tache sur une ébauche de paysage. Ses articulations sont peu visibles ou difformes. L'ensemble rappelle les représentations de danses macabres ou des triomphes de la mort contemporaines. Les *Six Planches anatomiques (Tabulae anatomicae sex)* de Vésale publiées à Venise en 1538 offrent également trois squelettes attribués à Jan Stephan van Calcar. La quatrième planche montre le squelette vu de face, debout, le bras gauche le long du corps, le bras droit replié et dirigé vers le haut, la main ouverte. Sur la cinquième planche, le *skeleton* est vu de profil, tourné vers la droite, dans la même position que le précédent. La dernière planche le représente de dos (fig.4). Les dessins des articulations et de certains os sont grossiers et surdimensionnés (notamment le calcaneum sur la sixième planche), les erreurs de dénominations nombreuses, le paysage à peine esquissé, sauf dans la dernière planche où le cartouche du colophon est appuyé contre un tronc d'arbre brisé¹².

Au contraire, les squelettes de la *Fabrica* montrent bien les points d'articulation, soit que les têtes osseuses aient été préservées par la technique de cuisson, soit qu'il s'agisse d'une reconstitution par le dessin de pièces osseuses isolées. Cela ne signifie pas pour autant qu'ils représentent des « portraits » d'ossatures d'individus ayant réellement existé, mais il n'y a pas non plus de norme esthétique précise ou d'école à laquelle on puisse rattacher le dessin. Ce qui frappe avant tout, c'est la mise en scène du squelette, moins poussée que celle des écorchés en marche dans un paysage padouan qui ouvrent le livre II, mais suffisamment expressive, suggérant par la posture et à l'aide de quelques accessoires figurés ou devinés, un homme vivant, en action ou en méditation.

Le premier squelette est en vue frontale, debout, la tête légèrement inclinée latéralement et vers le haut¹³, l'avant-bras droit appuyé sur une bêche au repos,

¹² Cf. SAUNDERS J.B. de C.M. & O' MALLEY C.D., *The illustrations from the Work of Andreas Vesalius of Brussels*, Cleveland and New York, The World Publishing Company, 1950 [2e éd.], signalent de nombreuses erreurs de proportions [p. 242-247] ; HUARD P. et IMBAULT-HUART M.J., *André Vésale : iconographie anatomique (Fabrique, Epitome, Tabulae sex)*, Paris, éd. R. Dacosta, 1980, p. 242-247, ne reproduisent pas les planches originales, mais celles de l'édition de Bruxelles, *Tabulae anatomicae*, Bibl. Royale Albert Ier, Bruxelles, 1965 ; cf. VONS J., « Introduction aux textes liminaires des *Tabulae anatomicae sex* », *La Fabrique de Vésale et autres textes* (Éditions, transcriptions et traductions J. VONS et S. VELUT), Paris, BIU Santé, 2015. <http://www3.biusante.parisdes-cartes.fr/vesale/debut.htm>

¹³ On remarquera que cet angle d'inclinaison – qui a pu autoriser une interprétation pathétique de la planche – a été abandonné dans les copies ultérieures. Le squelette frontal de l'*Encyclopédie*, planche première intitulée « Squelette vû par devant, d'après Vésale » illustrant la rubrique « Anatomie » (1751, tome 1, p. 409-437), a la tête droite dans l'axe du rachis, et « regarde » le lecteur de ses orbites vides. Sur l'inspiration vésalienne dans les planches de l'*Encyclopédie*, cf. STEWART P.,

la main gauche en pronation, dirigée vers le sol. Il est isolé sur une plate-forme rocheuse, entourée par une faille profonde que bordent quelques rares éléments végétaux, le décor est essentiellement minéral, sur la seule page où un paysage soit esquissé à l'arrière-plan (fig 5). La troisième planche représente le squelette de trois-quarts dos, les genoux inégalement fléchis, avec un léger déhanchement du bassin et une flexion plus complète du rachis vers l'avant ; aucun point d'appui n'est représenté, les bras sont fléchis, le front semble s'incliner sur les doigts placés en engrenage. Aucun paysage en arrière-plan, mais un sol pierreux et sur la gauche, quelques éléments végétaux tordus, des monuments cassés, des anfractuosités, des rochers sur lesquels grimpe un lézard (fig 6). Un détail apparemment pittoresque, mais qui ne manque cependant pas d'intérêt dans l'interprétation globale de la planche. Dans la gravure sur cuivre de Dürer, *Le chevalier, la Mort et le diable* (1513), on voit un animal semblable courir à contre courant sous les pattes du destrier¹⁴ ; symbole de mort, ou de renaissance, le lézard (plutôt que la salamandre) dans cette planche de Vésale peut être interprété comme une citation de Dürer, au même titre que la présence du cartellino contre le tronc d'arbre coupé dans la gravure du squelette vu de dos dans les *Tabulæ sex*, ou comme le choix de la devise gravée sur la paroi du monument dans la gravure du squelette latéral de la *Fabrica*.

Inséré entre le squelette vu de face et celui en vue dorsale, le squelette le plus célèbre dans l'histoire de l'anatomie et des arts (fig. 7) est dessiné de profil, les jambes croisées, accoudé sur un piédestal ou un tombeau, le bras gauche replié pour permettre au maxillaire de s'appuyer contre la main, dans l'attitude iconographique du geste mélancolique. La main droite repose à plat sur un crâne couché sur son côté gauche sur le plateau, nous présentant sa face endocrâ-

« Relation entre les illustrations de la Cyclopaedia et celles de l'Encyclopédie », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 1992, vol. 12, p. 71-98.

¹⁴ La présence du petit animal chez Dürer a été diversement interprétée. TERVARENT G. (de), *Attributs et symboles dans l'art profane (1450-1600)*. Dictionnaire d'un langage perdu, Genève, Droz, 1958, col. 234-235, donne plusieurs exemples qui associent le lézard et la mort. Pour WIRTH J., *La jeune fille et la mort. Recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance*, Genève, Droz, 1979, p. 78, note 89, le lézard serait le symbole du danger de mort qui guette le cavalier (« der Reuter »). TERVARENT, *ibid.*, note également une confusion qui a pu se produire entre la salamandre et le lézard, comme symbole d'insensibilité à l'amour dans la devise de Frédéric I^{er} de Gonzague, duc de Mantoue (cette dernière interprétation n'est pas pertinente pour la gravure de Vésale) et comme symbole d'immortalité, puisque leurs corps peuvent s'autorégénérer (cf. le titre métaphorique choisi par KAHN A. et PAPILLON F., *Le secret de la salamandre*, Paris, Éd. Nil, 2005).

nienne vidée de l'encéphale. Près du crâne, quelques osselets isolés qui rappellent des découvertes anatomiques de Vésale : l'os hyoïde¹⁵, le *malleus* et l'*incus*. Il constitue aussi la seule image de l'ensemble des os qui soit proposée aux étudiants dans l'*Epitome*. Vésale justifie son emplacement –peu logique dans la succession des gravures– par une observation prosaïque (une page serait restée vide) et par une nécessité pédagogique (aucune autre planche ne montre l'ensemble des os). Sa place qui rompt l'enchaînement des illustrations des muscles disséqués rappelle sans aucun doute des habitudes de Vésale lors de ses leçons à Bologne, où il dressait sur la table de dissection un squelette déjà monté qu'il avait amené avec lui¹⁶. On peut toutefois s'étonner qu'étant donné l'importance que Vésale accorde aux os, cette unique planche ostéologique n'ait pas été faite spécialement pour l'*Epitome*, et qu'elle ait migré de la *Fabrica*, de dimensions moindres que celles de l'*Epitome*¹⁷, alors que l'artiste a pris soin d'inscrire une sentence différente sur la paroi du piédestal dans chacun des ouvrages, constituant de la sorte deux unités sémantiques différentes.

Dans l'*Epitome*, un distique du poète latin Silius Italicus (25–101 après J.C.) : « La mort anéantit tout éclat, la couleur du Styx se répand sur les corps blancs comme neige, et rend vains les hommages rendus à leur beauté » (*Soluitur omne decus leto, niueosque per artus / it Stygius color, et formæ populatur honores*) (fig. 8) est gravé sur la paroi. L'image s'inscrit ainsi dans la tradition allégorique du *memento mori* avec le rappel de la finitude humaine¹⁸, la lamentation sur la mort destructrice de tout ce qui était ornement, éclat et beauté, étant ici redondante par rapport à la contemplation du crâne, tandis que le choix de la pose est caractéristique des représentations du tempérament mélancolique et des méditations sur la fuite du temps et la mort inexorable¹⁹...

¹⁵ Sur les noms et les fonctions de ces osselets, cf. *Fabrica* I, p. 55, 56 (os hyoïde), II p. 251–252 (muscles de l'os hyoïde) et I, p. 33–34 (osselets de l'oreille).

¹⁶ ERIKSSON R., *A. Vesalius'first public anatomy at Bologna, 1540, an eyewitness report by Baldasar Heseler, medicinae scholaris, together with his notes on Matthaeus Curtius' lectures on Anatomia Mundini*, Uppsala, Almqvist éd., 1959, p. 88 (1^{ère} démonstration), p. 136 (6^e démonstration), cf. Vésale, A., *Résumé* (éd. VONS J. et VELUT S.), p. XLV.

¹⁷ Cela se vérifie aussi pour le frontispice de l'*Epitome*, « emprunté » à celui de la *Fabrica*.

¹⁸ Le thème du *memento mori* se répand dans l'art occidental dès la fin du Moyen-Âge, notamment en Allemagne et dans les Pays-Bas, et s'associe à l'iconographie de *l'homo bulla*, sous l'influence probable d'Érasme qui développa cette notion (héritée de Varron, *Rerum rusticarum libri tres*, I, 1) dans les *Adages*.

¹⁹ Cf. PIGEAUD J., « La posture mélancolique », *Littérature*, 2011/1, n° 161, p. 51–60 ; CLAIR J., *Mélancolie : génie et folie en Occident*, Catalogue de l'exposition au Grand Palais (Paris, du 13 octobre 2005 au 16 janvier 2006), Paris, Gallimard, 2008.

Bien plus courte est l'inscription portée dans la *Fabrica* ; il s'agit d'une citation partielle de vers attribués à Virgile sur la mort de Mécène : « Les chants d'Homère vaincraient les monuments de marbre. On survit par le génie²⁰ ; tout le reste appartiendra à la mort » (*Marmora Mæonii uincunt monumenta. Viuitur ingenio, cætera mortis erunt*) ; seul le deuxième vers a été retenu²¹.

La postérité iconographique

D'Ambroise Paré (*Dix livres de chirurgie* 1564, figure 22) à l'*Encyclopédie* de Diderot, le succès du « squelette méditant » fut indéniable, mais dans cette galerie de portraits virtuels, il est remarquable qu'aucune des deux inscriptions originales n'a été retenue, sinon par Boerhaave et Albinus pour l'édition des *Opera omnia* de Vésale²². Des modifications de postures, d'accessoires, voire de paysage contribueront également à modifier le sens, de façon sans doute plus subtile que les changements apportés à la sentence gravée, sans qu'il y ait rupture avec les gravures originales de Vésale. Les variations de latéralité sont les plus nombreuses, souvent dues au passage à la gravure sur cuivre par exemple dans les *Vivæ imagines* de Valverde²³, dont les matrices en cuivre sont toujours visibles au musée Plantin à Anvers. D'autres médecins actualisent la gravure ou accentuent sa dimension philosophique : ainsi André Du Laurens, à la fin du XVI^e siècle, propose une interprétation à la fois philosophique et anatomique du squelette méditant devant les trois osselets de l'oreille – la découverte de l'étrier étant traditionnellement attribuée à Ingrassia vers 1546 – et devant une sphère qui a remplacé le crâne (la sphère étant l'emblème des études du ciel et du macrocosme)²⁴ (fig. 9). D'autres modifications affectent le décor et la devise.

²⁰ Sur le sens de ce terme que j'interprète comme « la force créatrice de l'esprit », cf. *infra*.

²¹ *Appendix Vergiliana, Elegiae in Maecenatum I (In Maecenatis obitum)* (Le chant méonien est le chant homérique, d'après le nom de Méonie qu'Homère donne à la Lydie). Sur ces poésies attribuées à la jeunesse de Virgile depuis la Renaissance, cf. RAT M. *Appendix vergiliana*, texte et traduction, Paris, Garnier, 1935. Mais il est impossible que Virgile soit l'auteur de l'épigramme sur la mort de Mécène, puisqu'il mourut onze ans avant Mécène. Parmi les travaux récents sur l'*Appendix*, citons l'étude devenue classique de HENRY R., « Où en est l'énigme de l'*Appendix Vergiliana* ? », *Antiquité classique*, 6, 1937, p. 357-394 ; et trente ans plus tard, WESTENDORP-BOERMA R.E.H., « Où en est aujourd'hui l'énigme de l'*Appendix Vergiliana* », in *Vergiliana* (éd. BARDON H.), Leiden, Brill, 1971, p. 386-421.

²² Cf. *infra*.

²³ Pour les descriptifs de ces nombreuses éditions du traité de Juan Valverde de Amusco, en italien, latin et espagnol, cf. Vésale A., *Epitome, op. cit.* (VONS J. et VELUT S.), p. XCVII-CIX.

²⁴ Du Laurens A., *Toutes les Œuvres*, traduction par Th. Gelée, 5^e Livre, p. 139, table n. p., Rouen, Raphaël du petit Val, 1613.

Dans beaucoup d'exemples, aucune inscription n'est portée sur la paroi (par exemple dans l'ouvrage de Thomas Gemini ou dans celui de Jacques Grévin²⁵). Si le graveur Abraham Bosse laisse également la paroi vide²⁶, d'autres artistes s'approprient l'image en modifiant sa signification ; la planche de la *Notomie* (fig 10) présente un squelette tourné vers la gauche, devant le piédestal où est gravé le nom (supposé) du dessinateur : *Ticianus inventor et delineavit*²⁷. Un des plus beaux livres d'anatomie artistique dû à François Tortebat emprunte une *sententia* à Sénèque pour illustrer cette célèbre figure²⁸. Hermann Boerhaave (1668-1736) et Bernard Siegfried Albinus (1697-1770) font regraver les planches de Vésale par Jan Wandelaar pour la publication des *Opera omnia* de Vésale en 1525. Le caractère funéraire de la scène est ici accentuée : si le squelette a la même pose que dans les traités de Vésale, il a déjà les pieds dans la tombe. Toutefois l'impact de la scène est diminué par la dispersion de l'attention sur des éléments de décor : un sarcophage décoré de rosaces de bronze, sur lequel sont posés deux osselets de l'oreille, l'os hyoïde et le crâne couché sur le côté gauche de la tête, la devise de la *Fabrica* est inscrite en lettres capitales ornant toute la paroi verticale du sarcophage ; à l'extrémité gauche, un codex déroulé indique le sujet et rappelle le côté scientifique de la publication (*Humani corporis ossium ex latere delineatio*) (Fig. 11)²⁹. L'*Encyclopédie* de Diderot peut légitimement, me semble-t-il, être considérée comme un terme à cette tradition iconographique : le squelette est devant une table nue, crâne et osselets ont disparu, un bas-relief funéraire constitué par une urne surmontée d'une

²⁵ Gemini Th., *Compendiosa totius Anatomie delineatio, ære exarata per Thomam Geminum*, Londini, 1545 ; Grévin J., *Les portraits anatomiques de toutes les parties du corps humain gravez en taille douce, ensemble l'Abbrégé d'André Vesal [sic] & l'explication d'iceux, accompagnée d'une déclaration Anatomique par Jacques Grevin de Clermont en Beauvoisis medecin à Paris*, Paris, André Wechel, 1569. Descriptifs, cf. Vésale A., *Epitome, op. cit.* (éd. VONS J. et VELUT S.), p. LXXXIX-CVII.

²⁶ Bosse A., *Différentes manières de dessiner et peindre*, suite de 52 estampes non signées, BnF, Réserve.

²⁷ Bonavero, *Notomie di Titiano*, dedicata all'Ill. Sig. Francesco Ghislieri, [Bologna], 1670. Descriptif, cf. Vésale A., *Epitome, op. cit.* (éd. VONS J. et VELUT S.), p. CIX.

²⁸ Tortebat ou Roger de Piles, *Abrégé d'anatomie*, Paris, 1667, très nombreuses rééditions avec variantes. La planche III de l'édition originale porte une citation signée Seneca : *Solidior corporis pars est quam frequens usus agitavit* (« La partie du corps la plus solide est celle mobilisée par un usage fréquent », *De providentia* 4, 12). Le profil du squelette est inversé. Descriptif, cf. Vésale A., *Epitome, op. cit.* (éd. VONS J. et VELUT S.), p. CVIII.

²⁹ Boerhaave H. (1668-1736) et Albinus B.S. (1697-1770), *Vesalii Opera omnia anatomica et chirurgica cura Hermannii Boerhaave et Bernhardi Siegfried Albini in duos tomos*, Lugduni Batavorum, apud J. Du Vivie et J. et H. Verbeek, 1725 (t. I, *Fabrica*, planche p. 141, n° 2 ; t. II, *Epitome*, planche p. 606, n° 2).

guirlande remplace l'inscription, l'axe d'orientation du tombeau est légèrement décalé par rapport au squelette, que rien ne vient distraire de son état de réflexion, dégagé ou libéré de toute symbolique (fig. 12). Seule demeure la référence explicite à Vésale³⁰.

Vivitur ingenio...

De même que l'*Epitome* est présenté par son auteur comme un sentier, un guide qui donnera accès au savoir anatomique développé dans la *Fabrica*, on peut considérer la sentence qui accompagne chacun des squelettes latéraux originaux comme une invitation à une réflexion poétique et philosophique liée à ce savoir. La déploration sur la mort et sur la perte de la beauté du corps dans l'*Epitome* est un thème renaissant qui fait écho aux tombeaux poétiques du XVI^e siècle. La citation tronquée des vers de Virgile gravée sur la paroi du piédestal ou du tombeau dans la *Fabrica* semble être unique dans les traités d'anatomie, mais elle rencontre de larges échos chez des artistes contemporains de Vésale, notamment dans les pays du Nord. Dans le premier quart du XVI^e siècle, dans les Pays-Bas ou à la cour de Maximilien I^{er} et de Frédéric le Sage, à côté des portraits d'hommes illustres, princes et prélats, en habits d'apparat, on voit se développer des représentations dessinées, peintes et gravées de savants et d'humanistes contemporains. Ce sont des portraits qui cherchent la ressemblance et sont conçus comme des images au vif, *ad vivam effigiem* ; ils sont souvent accompagnés d'une inscription, au minimum d'un patronyme, qui les identifie et authentifie leur présence dans le siècle, en même temps que l'artiste qui signe l'image de son nom, s'associe en quelque sorte à la gloire de celui qu'il a peint, et reconnaît les limites de son art. On pourrait citer ainsi Lucas Cranach l'Ancien qui peignit le portrait de Luther à l'encaustique, Quentin Metsijs et Albrecht Dürer pour les portraits d'Érasme, et encore Dürer pour les portraits de Pirckheimer et de Melanchthon³¹.

³⁰ Diderot, Tarin, d'Argenteuil, *Encyclopédie*, « Anatomie » (tome 1, 1751, planche II).

³¹ Sans compter la sentence gravée sur le tombeau de Dürer, enterré à Nuremberg, sa ville natale, en avril 1528, moins nette dans sa formulation, et plus ambiguë, puisqu'elle peut désigner la séparation du corps mortel et de l'âme immortelle : *Quicquid Alberti Dureri mortale fuit, sub hoc conditur tumulo* (« Tout ce qui fut mortel chez Albrecht Dürer repose sous ce tombeau »).

Les portraits au vif

Ainsi le portrait de Willibald Pirckheimer (1470-1530), ami de Dürer et d'Érasme, humaniste et juriste, conseiller de Maximilien I^{er} et de Charles Quint, est-il bien intitulé : *effigies Billibaldi Pirckeymheri/aetatis suae, anno L.III. Vivitur ingenio caetera mortis erunt. M.D.XXIV* (« Portrait de Willibald Pirckheimer à l'âge de 53 ans. On survit par le génie, tout le reste appartiendra à la mort »). Philippe Melanchthon (1497-1560), humaniste, philosophe, professeur à l'université de Wittenberg, docteur en théologie et défenseur de la Réforme, fut une des figures les plus marquantes et les plus controversées de son époque³². En peignant son portrait, Dürer fit inscrire la devise suivante : *Viventis potuit Durerius ora Philippi mentem non potuit pingere docta manus* (« Dürer a pu peindre les traits de Philippe vivant mais sa docte main n'a pas pu peindre son esprit »). Peints ou gravés, ces portraits d'humanistes sont aussi des portraits humanistes ; ils ont en commun de ne pas être des commémorations ou des souvenirs de morts, comme l'étaient les effigies antiques, ils sont indépendants des tentatives d'interprétations physiognomoniques³³, mais s'ils représentent un visage, un corps dans sa matérialité présente, s'ils disent l'impuissance de l'artiste à peindre ce qui n'est pas l'âme au sens religieux mais ce qui reste à définir sous les termes de *mens* ou d'*ingenium*, ils sont aussi une affirmation d'une nouvelle conception de l'art et de l'artiste, défini par sa « docte main », alliant pratique, technique et culture humaniste.

Un processus de création

Il semble difficile d'attribuer une paternité précise au terme *ingenium*³⁴, mais c'est probablement dans le *De Oratore* de Cicéron qu'il a été le mieux défini

³² La bibliographie concernant les positions philosophiques et scientifiques de Melanchthon s'est profondément renouvelée ces dernières années. Citons par exemple LERNER M.-P., « Aux origines de la polémique anticopernicienne : Martin Luther, Andreas Osiander, et Philipp Melanchthon », *Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques* 90 (3), 2006, p. 409-452 ; PANTIN I., « La réception française des *Initia doctrinae physicae* », in *Melanchthon und Europa. II Westeuropa* (ed. FRANK G. & MEERHOFF K.), Stuttgart, J. Thorbecke, 2002, p. 97-116 ; MEERHOFF K., *Entre logique et littérature : autour de Philippe Melanchthon*, Orléans, Paradigme, 2001.

³³ Cf. ZUCKER A., « La physiognomonie antique et le langage animal du corps », *Rursus*, 1/2006, mis en ligne le 09 juillet 2006. <http://rursus.revues.org/58> ; DOI : 10.4000/rursus.58

³⁴ Les études modernes concernent essentiellement les valeurs du nom *ingenium* dans un contexte littéraire. Cf. par exemple FUMAROLI M., *L'âge de l'éloquence : rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, et Paris, Champion, 1980 ; et l'étude très

comme étant la condition première nécessaire à l'*inventio* dans l'art oratoire, s'il est associé à la finesse de l'esprit (*acumen*), à une méthode (*ars, ratio*) et à l'attention qu'on y apporte (*diligentia*)³⁵. Ce sont là des termes que nous retrouvons fréquemment sous la plume de Vésale pour qualifier le travail de l'*opifex* en anatomie ; ce sont aussi ceux par lesquels Alberti avait défini les qualités de l'artiste lettré dans le *De Pictura* pour justifier une refondation de l'art de la peinture et légitimer son inscription dans les arts libéraux³⁶. Une telle conception des arts, des sciences et des techniques ne pouvait se contenter d'être une imitation, mais devait prendre en compte le monde contemporain et le tempérament propre de l'artiste. C'est ce que revendique Érasme dans un des ouvrages les plus polémiques et controversés de son temps, le *Ciceronianus*, publié chez Froben à Bâle en 1528. Érasme cherche à définir l'imitation, non pas celle à laquelle se soumet servilement un des protagonistes du dialogue, Nosoponus, porte-parole d'autres érudits en Italie, mais une imitation maîtrisée et adaptée au tempérament propre de l'artiste, capable de révéler son *ingenium* (*in-gigno*), que nous traduisons trop facilement peut-être par « génie » ou « talent »³⁷. Le terme est plus fort, il désigne un processus de création³⁸ que Bulephorus, l'antagoniste de Nosoponus, définit en établissant une comparaison étonnante avec le modèle physiologique de la création de l'esprit animal (*animalis spiritus*)

documentée de MÜLLER C., « Rhétorique de l'*ingenium* et personnalité littéraire », *Emerita*, LXIX (2), 2001, p. 319-346, qui retrace l'évolution du concept et analyse la notion de *persona* dans la littérature, de l'antiquité au *Ciceronianus*.

³⁵ Cicéron, *De oratore*, II, 35, 147-148 : *Et sic, cum ad inueniendum in dicendo tria sint : acumen, deinde ratio, quam licet, si uolumus, appellemus artem, tertium diligentia, non possum equidem non ingenio primas concedere, sed tamen ipsum ingenium diligentia etiam ex tarditate incitat* (« L'invention oratoire exige trois qualités : la finesse de l'esprit (*acumen*), la méthode (*ratio*), que nous pourrions, si nous voulons, appeler art (*ars*), et en troisième lieu l'attention qu'on y apporte (*diligentia*) ; certes je ne peux pas ne pas concéder que la première place revient au talent, mais ce dernier même est stimulé et animé par l'attention »).

³⁶ Cf. RAFFARIN-DUPUIS A., « L.B. Alberti ou le double discours d'un humaniste sur l'art », *Regards humanistes sur les arts* (éd. CHARBONNIER S. et BOST FIEVET M.), *Camenaë* 6, juin 2009, p. 1-15. <http://www.paris-sorbonne.fr/article/camenaë-no6-juin-2009>.

³⁷ PONS A., observe avec justesse qu'il n'existe pas d'équivalent français du mot latin *ingenium*, à la différence de l'italien ou de l'espagnol, en dépit des nombreux dérivés (qu'il énumère : ingénieux, ingéniosité, engin, ingénieur, s'ingénier, génie). La traduction par « talent », « esprit », est nécessairement approximative, article *Ingenium*, in *Vocabulaire européen des philosophies* (dir. CASSIN B.), Paris, Seuil, Le Robert, 2004.

http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/INGENIUM.HTM

³⁸ Cf. PASSERON R., *Recherches poïétiques*, t. I, Paris, Klincksieck, 1975.

dans les ventricules cérébraux, à partir de l'esprit vital transporté par les vaisseaux à partir du cœur :

(J'approuve) que tu le fasses passer dans ton esprit (*animus*) comme les aliments passent par l'estomac, de telle sorte que passant dans tes veines, il (= ce que tu auras cueilli chez les meilleurs auteurs) ait l'air d'être né du « pouvoir créatif de ton esprit » (*ingenium*), et non d'avoir été mendié ailleurs, et qu'il respire ainsi la vigueur et le caractère intrinsèque de ton intelligence (*mens*) et de ta nature, de façon que le lecteur ne reconnaisse pas une maquerie tirée de Cicéron, mais bien une œuvre enfantée par ton cerveau (*cerebrum*)³⁹.

Peut-on donc laisser le mot de la fin à Érasme, si souvent cité par Vésale (*Erasmus noster*, écrit-il volontiers) ? Lorsque Dürer grava le portrait de l'humaniste en 1526, d'après une médaille faite par Metsijs en 1519, il prit soin de mettre au premier plan ses livres, son œuvre écrite, au second plan le penseur vu de profil, une plume à la main, saisi dans son activité d'écrivain, au troisième plan, un tableau portant une inscription en latin et en grec : « Portrait d'Érasme de Rotterdam, dessiné au vif par Albrecht Dürer. Ses écrits donneront une meilleure image de lui »⁴⁰ (fig. 13).

Ce qui est suggéré est une méthode de travail, ce qui n'est pas montré est le processus de création dont nous ne voyons que le résultat, les livres déjà écrits qui survivront à la mort de leur auteur, comme le monogramme d'Albrecht Dürer associe le travail de l'artiste à l'œuvre de l'humaniste. De même, la sentence qui accompagne le squelette méditant dans la *Fabrica* de 1543 célèbre l'œuvre créée, et que nous lisons aujourd'hui, comme le plus grand témoignage de l'*ingenium* de celui qui l'a « enfantée » dans son cerveau.

³⁹ *Erasmii Dialogus, cui titulus Ciceronianus, sive De optimo genere dicendi*, Basileæ, Froben, 1528. Texte latin consulté sur *Itinera Electronica* (Louvain : http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/erasme_ciceronianus/texte.htm) : *Probo... [1870] in ipsum animum uelut in stomachum traicientem, ut transfusum in venas ex ingenio tuo natum, non aliunde emendicatum esse videatur ac mentis naturaeque tuae vigorem et indolem spiret, ut, qui legit, non agnoscat emblemata Ciceroni, sed fetum e tuo natum cerebro*. Sur le dialogue érasmien *Ciceronianus*, accusé de relancer la querelle qui avait opposé quinze ans auparavant Pic de la Mirandole à Bembo, cf. l'élégante analyse de MARGOLIN J.C., « Dolet et Érasme », in *Colloquia Erasmi Turonensia* (colloque de Tours, 1969), t. I, Paris, Vrin, 1972, p. 407-421.

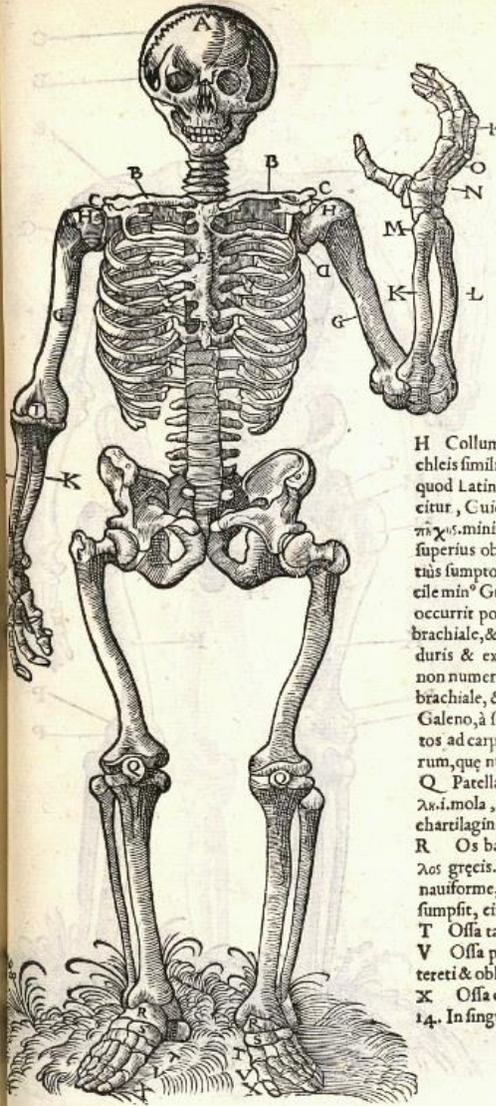
⁴⁰ *Imago Erasmi Roterodami ab Alberto Durerio ad vivam effigiem delineata. Τὴν κρείττω τὰ συγγράμματα δείξει. Imago ad vivam effigiem expressa 1519.*

Trop audacieuse peut-être, ou incomprise, cette sentence gravée n'a plus été reprise, ou alors elle fut détournée de son sens⁴¹. Elle a cependant survécu dans le milieu d'imprimeurs et de libraires des XVI^e et XVII^e siècles, installés dans les Pays-Bas, protestants et représentants de l'humanisme florissant dans les pays du Nord⁴²...

Ce qui est un bel hommage du livre au livre...

⁴¹ On la retrouve par exemple dans un recueil d'emblèmes de Gabriel Rollenhagen (Magdeburg, 1583-1619), homme de loi au service du chapitre de la cathédrale de Magdeburg. Auteur de comédies moralisantes (*Amantes amentes*, 1609) et d'un livre d'emblèmes en latin, traduit en français et en italien, *Nucleus emblematum selectissimorum quae Itali vulgo impresas vocant*, publié à Cologne et à Utrecht (2 vols., 1610-13). Une des images est accompagnée d'un distique moralisant (*Disce bonas artes, et opes contemne caducas. Vivitur ingenio ; cetera mortis erunt*), commenté sur le site de l'Université de Cambridge. <http://www.answers.com/topic/gabriel-rollenhagen#ixzz39cLZB5jN>.

⁴² Le libraire Pieter Mortier (1661-1711), fils d'un Pieter Mortier, armateur, et frère aîné du libraire David Mortier, reçu bourgeois d'Amsterdam en janvier 1685, cartographe et membre de la guilde le 27 août 1685, reprend la devise intégrale sur les ouvrages qu'il imprime (source : http://data.bnf.fr/atelier/14418535/pieter_mortier/).



A Os coronale, quod & os frōtis appellatur. B Claviculę, & ossa furculę. C ἀκρωμιοϛ, processus superior omoplatę. D Caput brachij, seu pars humeri superior. E Os pectoris, quod στήνον Gręcis vocant, constat ossibus 7. excipiētibz 7. veras costas, quę superiores sunt & perfectę; inferiores vero, quę numero sunt quinqz, notę, imperfectę & mendozę dicuntur. F Cartilago finisterni adherescens, ab ensis similitudine dicta Gręcis ζεφοειδής, hoc est, ensiformis, vulgus malum punicum seu granatum appellat. G Brachium, seu humerus & os adiutorij Guidoni, omnium ossium (femore excepto) maximum.

H Collum brachij. I Humeri orbita trochleis similis. K Os inferi & lōgius cubiti, quod Latinis vlna, & nomine totius cubiti dicitur, Cuidoni & vulgo focle maius, Gręcis πῆξ, minimo occurrit digito, estq; rectum, vt superius obliquum. L Os superius cubiti (latius sumpto nomine) quod Larinis radius, & foecile min^o Guidoni, Gręcis verō ἄραξ vocatur, occurrit pollicis. N καρπὸς Gręcē, Latinę brachiale, & rascera Arabicę. Cōstat ossibus 8. duris & exiguis, si os quod ad pollicem prinet, non numeraverit. O μετακάρπιον, post-brachiale, & pecten, constat tantum ossibus 4. Galeno, à se se distancibus, palmam inter digitos ad carpum explentibus. P Ossa digitorum, quę numero sunt 15. nępe tria singulis. Q Patella & rotula genu, gręcē nonnullis μύλα, i. mola, alijs ἐπιγονάτις, quasi supra genu, os cartilagosum nulli alteri confertum. R Os balistę vulgo, Latinis talus, ἀστράγαλος gręcis. S Os σκαφοειδής, hoc est, nauiforme, sua cavitare nauis simile, vnde nomē sumpsit, circumambit caput astragali. T Ossa tarsi, & rascetę 4. carpo respondent. V Ossa pectinis, seu pedij ac plantę 5. figura tereti & oblonga. metacarpio respondent. X Ossa digitorum pedis, quę numero sunt 14. In singulis digitis præter pollicem terna,

ΣΚΕΛΕΤΟΝ Α ΤΕΡΓΟ ΔΕΛΙΝΕΑΤΥΜ.

B Sutura labdoades, posterior in occipitio: anterior quæ in fincipite est, *scapulae*. i. coronalis dicitur. Vide in prima fig.

C Sutura *de dicitur* dicta, quæ recta & sagittalis vulgo appellatur.

E Scapularum ossa 2. pone pectus sita, lata, figura triquetra, Græcis *ἀνωπλάται*, Latine scoptula operta, vulgo spatula. Nulli alteri ossi committuntur.

G Collum omoplate.

H Os sacrum, *ἱερόν* Græcè, amplum seu latum quibusdam appellatum, finis spinæ dorsi.

K Os femoris, quod brachio seu humero, hoc est, ossi aditorij respondet, Græcè *μυσηρόν* dicitur.

L Caput femoris,

M Collum femoris,

N Trochanter.

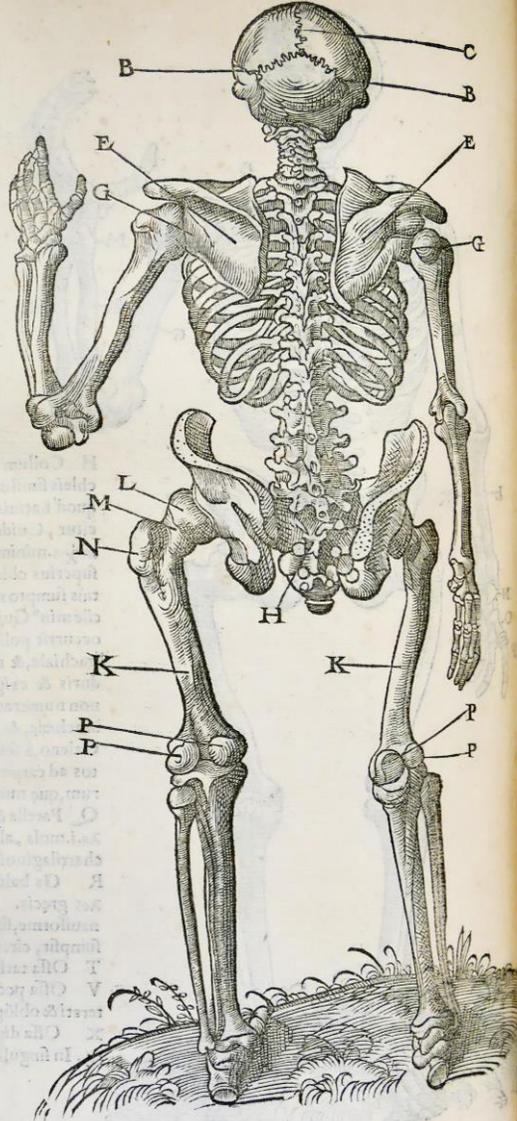
P Tubercula duo ossis femoris,

DISTICHON OSSI-
um numerum complectens.

Adde quater denis, bis cētum, senaque, habebis

Quam sis multiplici conditus osse, semel.

Ossa fiunt è semine, cum id quod est crassissimum, à calido vrēte induratur, sicut lapides coquuntur à calido vrentē. Sunt autem ossa veluti truncus sustinens reliquum corpus,



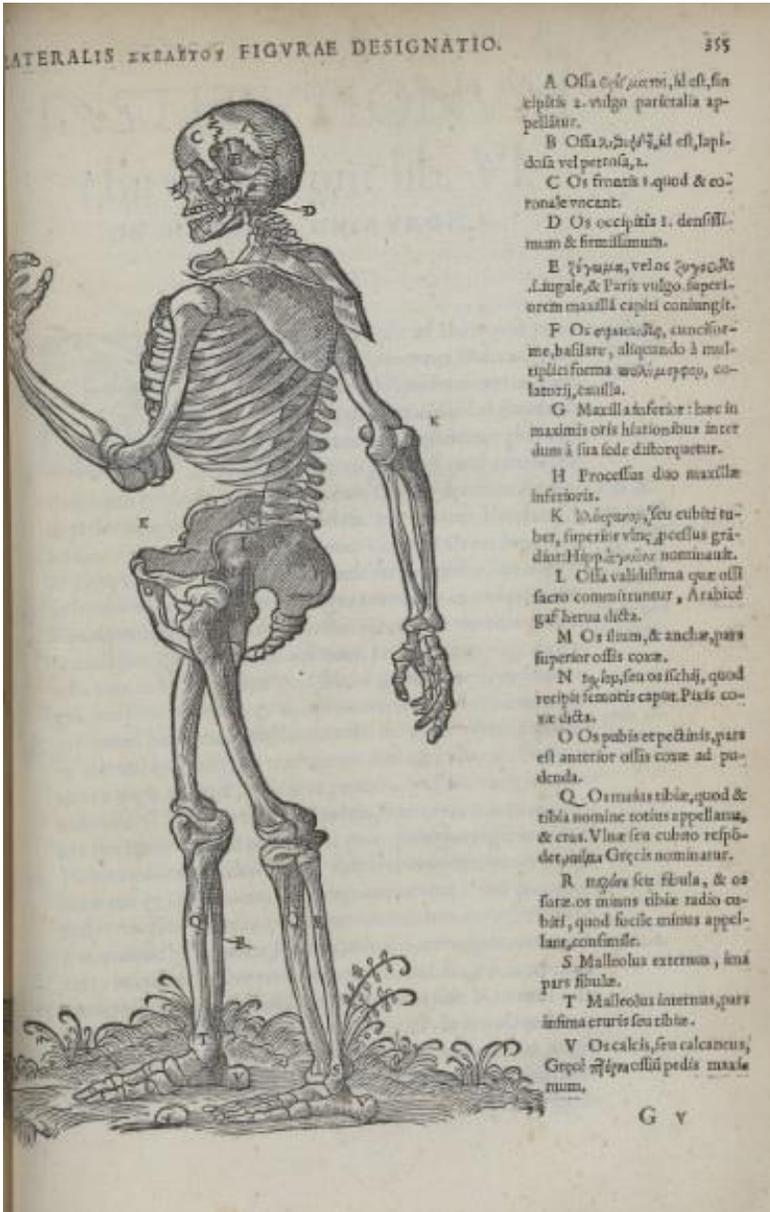


Fig. 1-2-3. Tagault, *De chirurgica institutione libri quinque*, Paris, 1543.
 Photo BIU Santé (Paris)

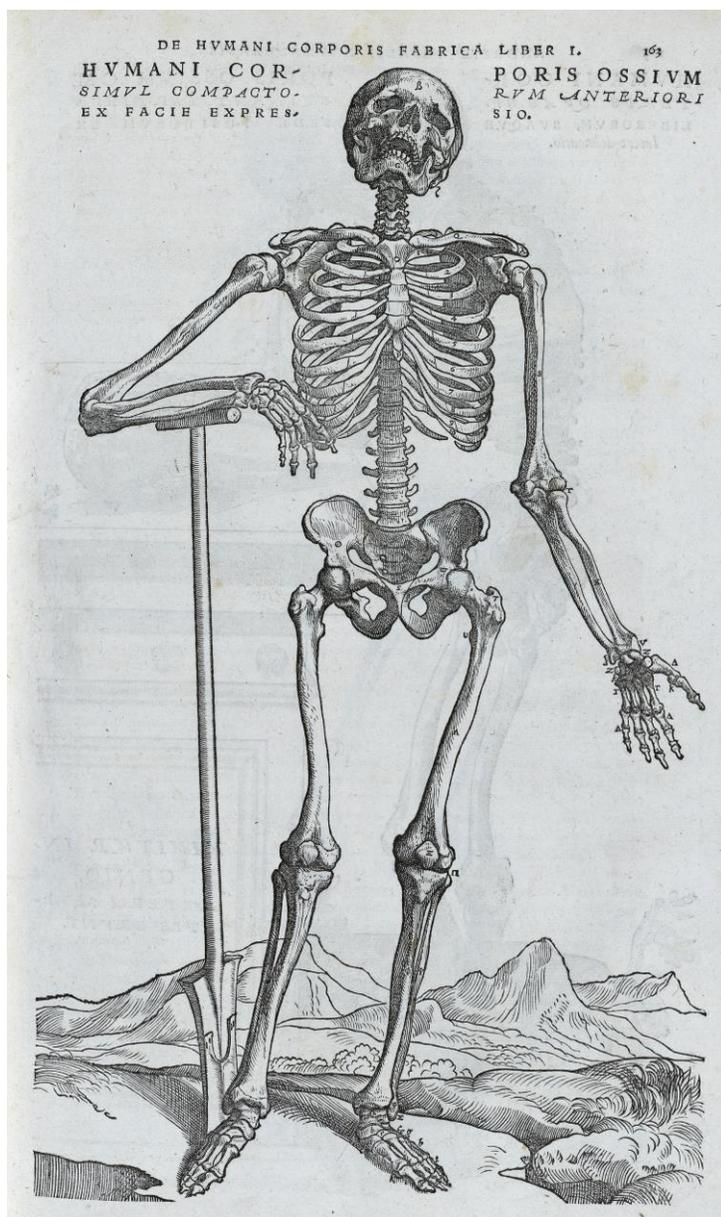


Fig. 5. Vésale, *De humani corporis fabrica*, Bâle, 1543, p. 163
(squelette en vue antérieure).
Photo BIU Santé (Paris)

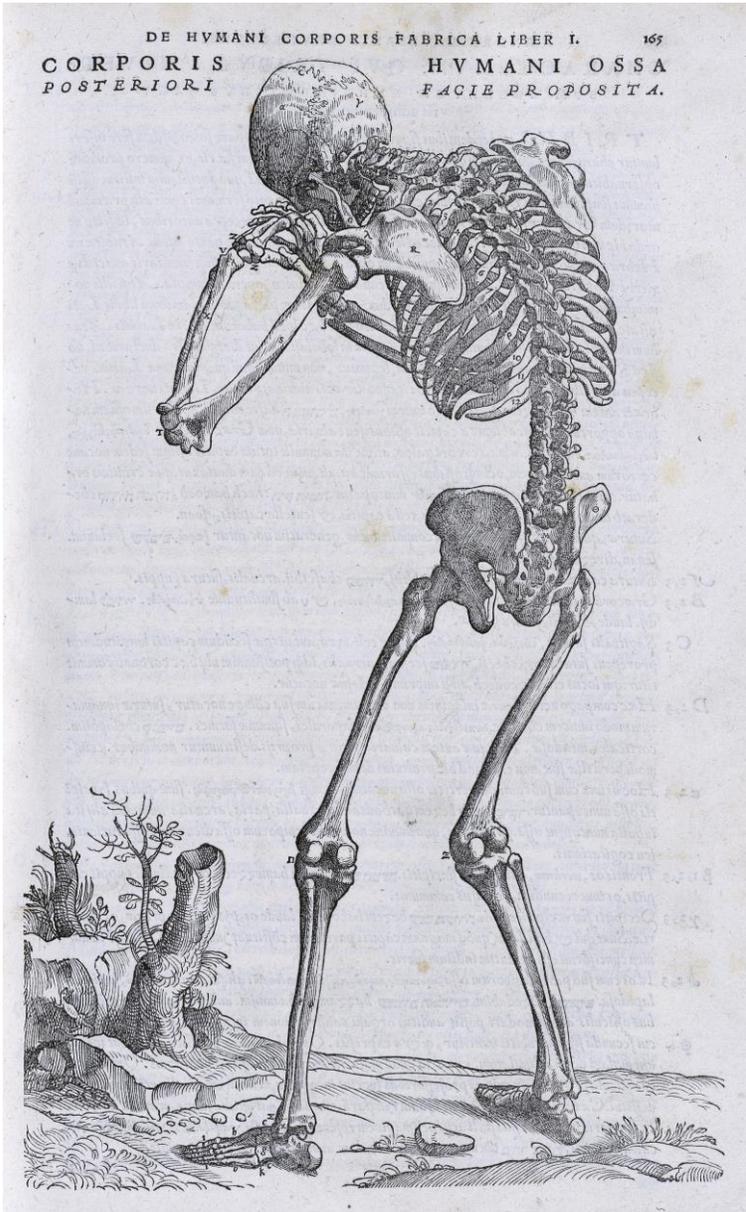


Fig. 6. Vésale, *De humani corporis fabrica*, Bâle, 1543, p. 165
(squelette en vue postérieure).
Photo BIU Santé (Paris)

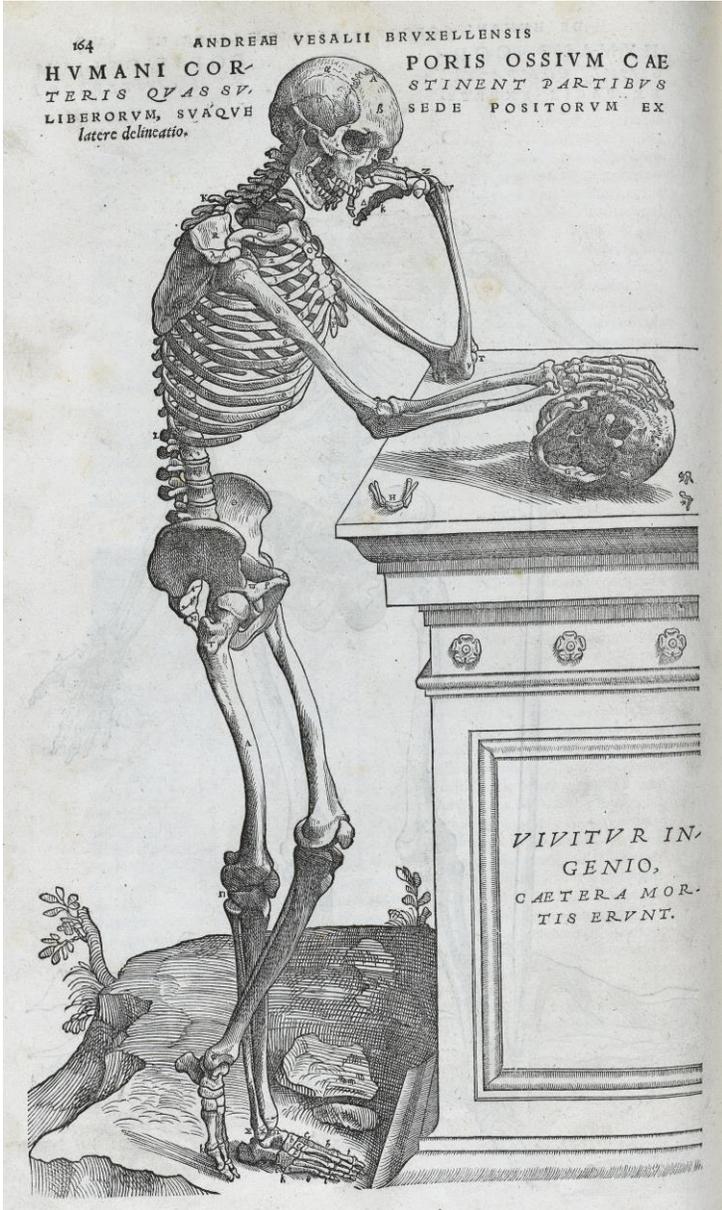


Fig 7. Vésale, *De humani corporis fabrica*, Bâle, 1543, p. 164
(squelette en vue latérale).
Photo BIU Santé (Paris)

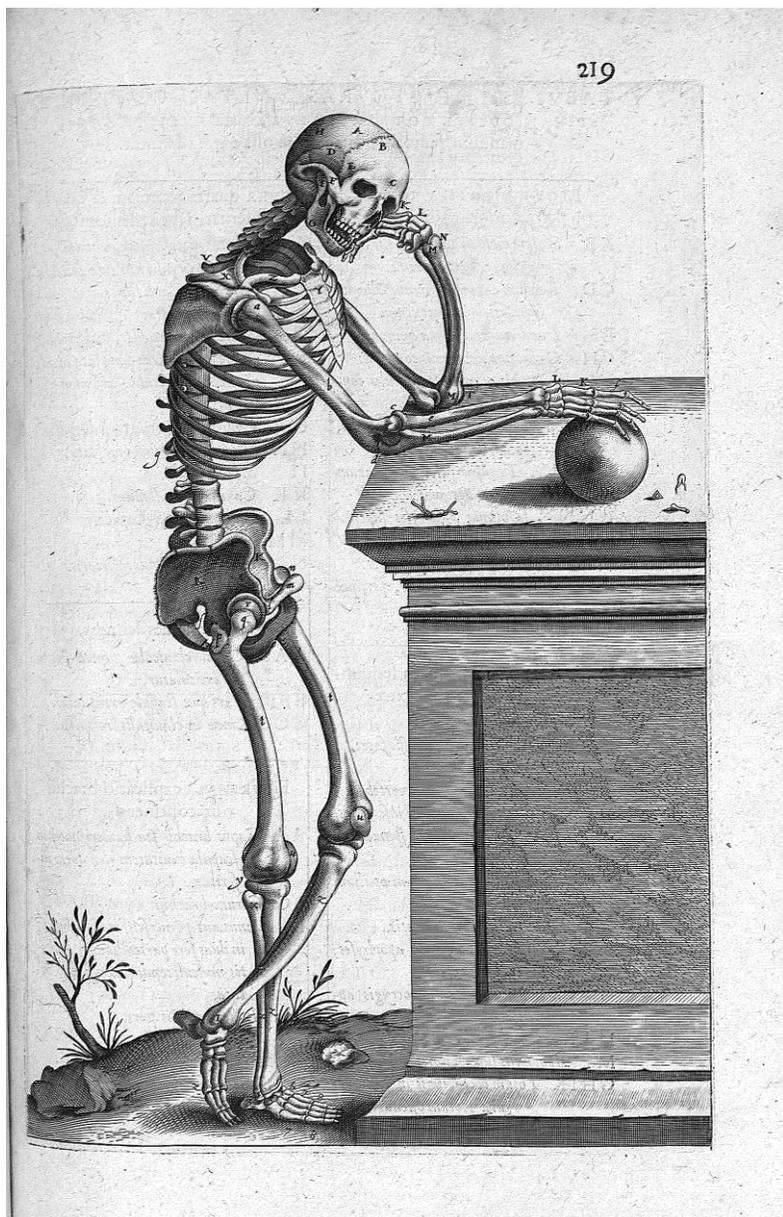


Fig. 9. Du Laurens, *Toutes les Œuvres*, 5^e Livre, p. 139, Rouen, 1613.
Photo BIU Santé (Paris)



Fig. 10. Bonavero, *Notomie di Titiano*, [Bologna], 1670.
Photo BIU Santé (Paris)



Fig. 11. Vésale, *Opera omnia*, Leyde, 1725, t. I, *Fabrica*, planche p. 141, n°2.
Photo BIU Santé (Paris)

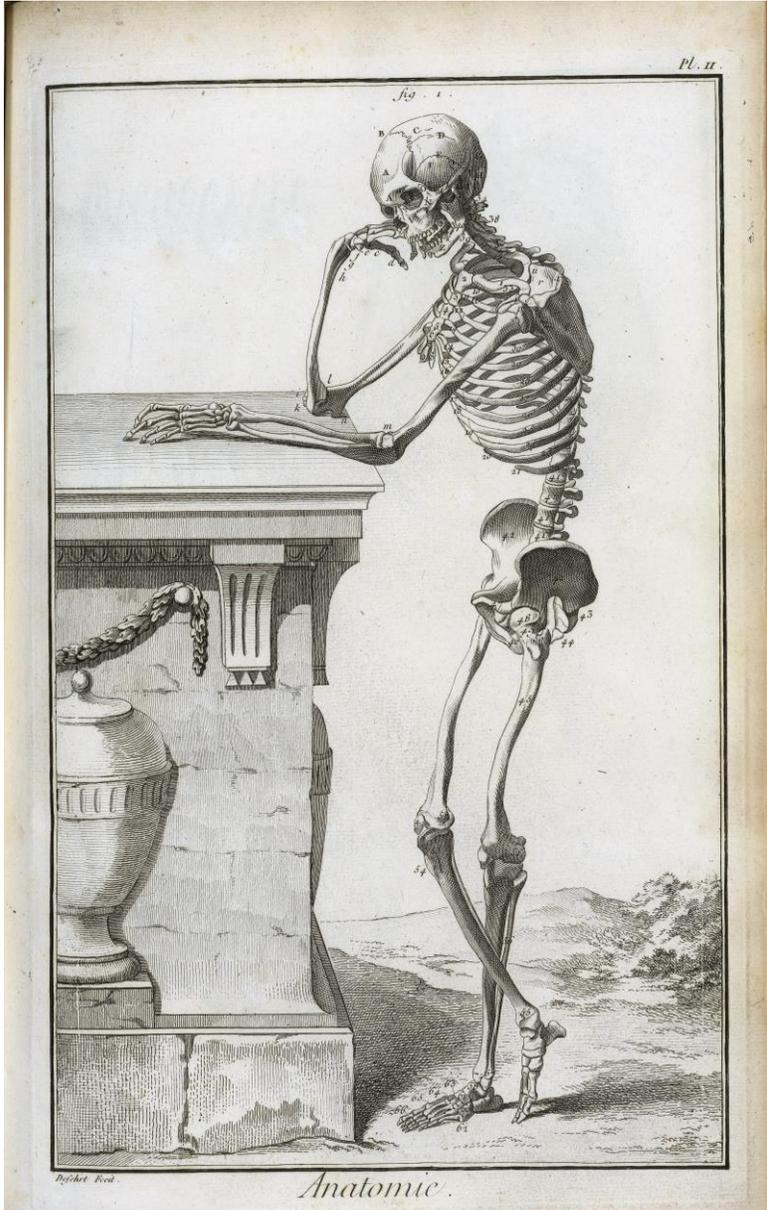


Fig. 12. Diderot, *Encyclopédie*, « Anatomie », t. I, pl. II. (squelette latéral).
Photo BIU Santé (Paris)

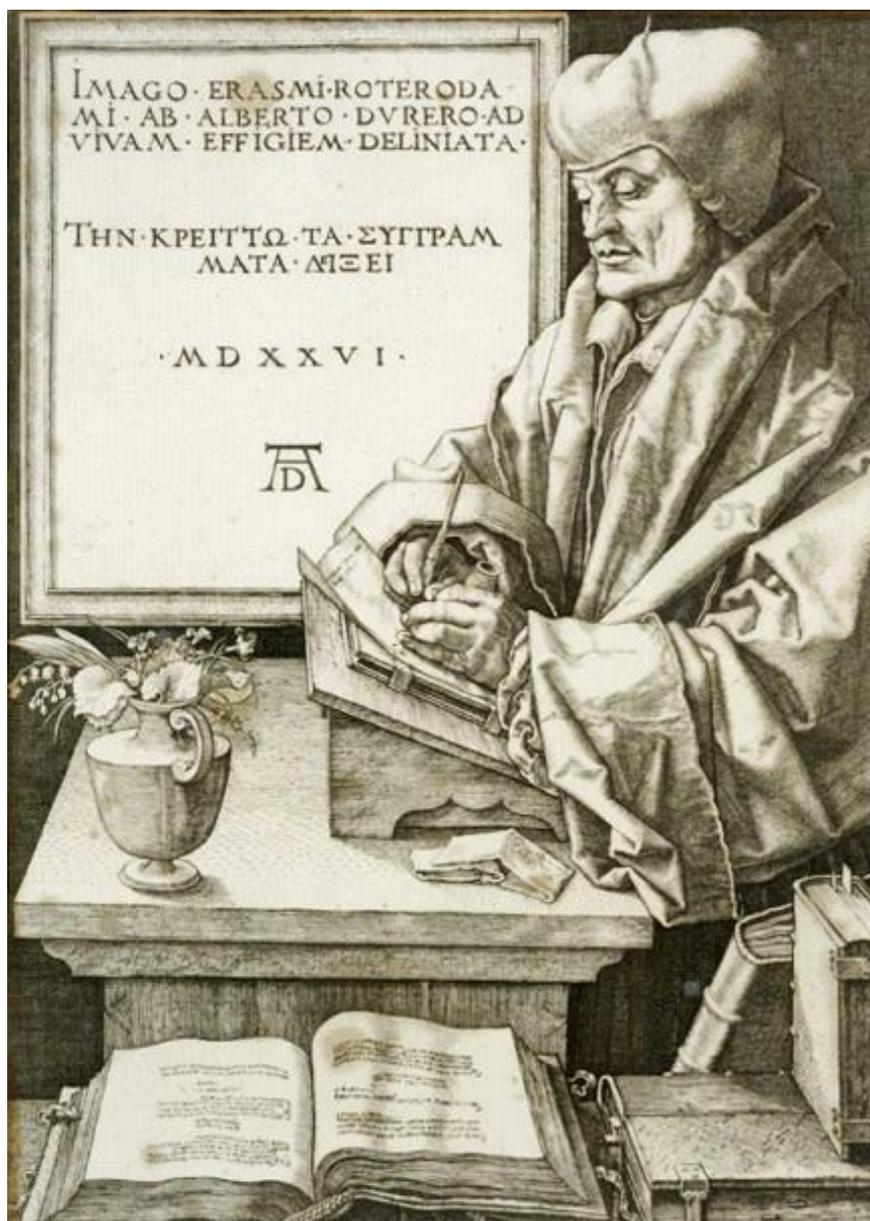


Fig. 13. Portrait d'Erasmus par Dürer, 1519 Photo musée Erasme, Bruxelles.

Lire à corps ouvert

