

*La Gouge et le Scalpel. Anatomie d'une « chambre d'écho ». Réflexions épistémocritiques sur la postérité littéraire de La Fabrique*

LA GOUGE ET LE SCALPEL. ANATOMIE D'UNE  
« CHAMBRE D'ÉCHO ». RÉFLEXIONS  
ÉPISTÉMOCRITIQUES SUR LA POSTÉRITÉ LITTÉRAIRE  
DE LA FABRIQUE

Valérie Deshoulières\*

*(...) je pense cependant que le plus grand préjudice est causé par le morcellement excessif des disciplines qui servent à l'accomplissement d'un art, et encore plus par le fait que la pratique de ce dernier ait été réparti entre divers artisans de façon si lamentable que ceux qui s'étaient fixé un but dans cet art n'en embrassent qu'une seule de ses parties sans plus pouvoir s'en dégager, et laissent de côté d'autres parties qui ont précisément trait à ce but ; aussi, ils ne produisent plus rien de remarquable et, n'atteignant jamais le but qu'ils s'étaient fixé, ils s'écartent définitivement de la véritable nature de l'art.*

André Vésale, *La fabrique du corps humain*, 1543<sup>1</sup>

« Chambre d'écho » est le titre du chapitre inaugural d'un essai de Severo Sarduy publié en 1975, *Barroco*, se proposant d'étudier la « retombée » d'une *cosmologie* en une *organisation* des formes symboliques<sup>2</sup>. Son élucidation de l'art

---

\* Professeur des universités à l'Institut catholique de Paris, Faculté des Lettres.

<sup>1</sup> André Vésale, *De humani corporis fabrica*, f\*2 (préface à Charles Quint), in VONS J. et VELUT S., *La Fabrique de Vésale et autres textes*, éditions, transcriptions, traductions, BIU Santé, 2014. [www.biusante.parisdescartes.fr/vesale/p?e=1&p1=00003&a1=f&v1=00302\\_1543x00&c1=2](http://www.biusante.parisdescartes.fr/vesale/p?e=1&p1=00003&a1=f&v1=00302_1543x00&c1=2)

<sup>2</sup> Nous avons développé un autre pan de cette réflexion dans le volume 13 de la revue *Épistémocritique* (avril 2014, dir. DAHAN-GAIDA L.). Nous avons alors focalisé notre attention sur le tandem composé par BENN G., *Morgue*, Berlin, 1912 et MERTENS P., *Les éblouissements*, Paris, Seuil, 1987.

baroque – du « premier » baroque, produit au XVII<sup>e</sup> siècle, comme de sa résurgence ou néobaroque dans le dernier tiers du XX<sup>e</sup> siècle – est en effet adossée à l'opposition de deux formes : le cercle de Galilée et l'ellipse de Kepler et de deux théories cosmologiques : le *Big Bang* et le *Steady State*. La notion de « retombée » est au centre de l'ouvrage. Il convient donc d'en préciser la définition : « retombée » : causalité achronique, isomorphie non contiguë, ou conséquence d'une chose qui ne s'est pas encore produite, ressemblance avec quelque chose qui pour le moment n'existe pas »<sup>3</sup>. Autrement dit, il ne s'agira pas pour l'auteur d'observer un rapport de cause à effet, mais de se mettre au contraire à « l'écoute de résonances » que ne commande aucune notion de continuité ou de causalité : « De même que l'ellipse, en ses deux versants – géométrique et rhétorique –, comme retombée de l'astronomie de l'époque, a constitué le signifiant maître du premier baroque – Le Bernin, Borromini et Góngora suffiraient à l'illustrer –, de même la matière phonétique et graphique en expansion accidentée constitue celui du second. Une expansion en irrégularité dont le principe s'est perdu et dont la loi est inassignable »<sup>4</sup>.

Comme l'a bien noté Francis Agostini dans la sélection d'ouvrages de haute vulgarisation scientifique qu'il a réalisée pour le ministère des Affaires étrangères, en coopération avec la Cité des sciences, désireux de proposer aux lecteurs français et étrangers une bibliographie de référence pour qu'ils puissent se constituer une bonne bibliothèque de science et de culture : « Avec *Barroco*, Severo Sarduy nous introduit dans la « chambre d'écho » où résonnent l'œuvre scientifique et l'œuvre artistique dans leur genèse commune »<sup>5</sup>. Commentant la description par l'essayiste de la lutte opiniâtre de Galilée pour conserver la figure parfaite du cercle et, dans l'ordre du discours, contre l'emploi de toute figure polysémique (allégorie, anamorphose), Agostini note en passant la polysémie du terme « figure » ou du terme « forme » et souligne que ces vocables sont communs à l'art et à la science<sup>6</sup>. C'est ce nomadisme des mots, des concepts et des métaphores de la Science vers l'Art qui retiendra ici notre attention : comme la pratique anatomique a fasciné les foules, séduites par « ce troublant mélange entre le spectacle de foire et la recherche du sérieux », selon les

---

<sup>3</sup> SARDUY S., *Barroco*, Paris, Gallimard, Coll. Folio/Essais, 1975, p. 7.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 19-20.

<sup>5</sup> AGOSTINI F., *Lire la science. 88 ouvrages pour une bibliothèque de science et de culture*, Ministère des Affaires étrangères, 2000, p. 14.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 15.

mots de Patrick Roegiers, et passionné les artistes, émus par la formidable complexité de la « machine humaine », son principal promoteur, André Vésale, a inspiré les artistes et guidé les savants. L'homme, de son vivant déjà, avait alimenté la légende ; on ne s'étonnera pas, par conséquent, qu'il soit devenu, au fil des siècles, un personnage de fiction.

Jean-François Chassay nous lance cet avertissement au commencement de *Si la science m'était contée*<sup>7</sup> : « Certaines fictions présentent des scientifiques dont on reconnaît à peine les traits et dont les agissements sont romancés, voire contaminés par le fantastique. La logique de la découverte peut les entraîner du côté du fantasme ». Eu égard à la puissance psychologique de notre modèle, l'*ambitus* de ses représentations est grand. Quand Pétrus Borel, en 1833, brosse de l'anatomiste, dans l'un des « contes immoraux » de *Champavert*, un portrait en boucher nécromant, à partir de l'accusation qui avait été portée contre lui, à Madrid, de dissection sur des individus vivants, Patrick Roegiers, dans *L'Artiste, la servante et le savant*, publié en 1997, sonde son âme et lui fait entonner, au moment de mourir seul sur son île grecque, un « air » que l'Ariel de *La Tempête* reconnaîtrait pour sien : *Par cinq brasses sous les eaux / Ton père étendu sommeille. / De ses os naît le corail / De ses yeux naissent les perles.*

C'est un joaillier baroque, en d'autres termes, qu'il nous peint.

### « Quel bel écorché ! ». L'anatomie entre Science et Art

Le livret de Francis Agostini *Lire la science* ne se contente pas de témoigner du renouveau de l'édition française de vulgarisation ; il explore dans une présentation riche et argumentée les pistes essentielles d'une étude comparée entre création scientifique et création artistique : la figure attachante et ambiguë du scientifique écrivain, la nécessité de la vulgarisation dans l'optique d'une meilleure transmission de la science, la constitution d'un nouvel espace entre science et culture, le caractère contre-productif du programme d'amnésie de la science, le rôle de l'imagination et la quête du beau dans la recherche scientifique, l'opération de métaphorisation à l'intersection de la science et de l'art, la conception de la poésie comme recherche fondamentale, les effets désastreux du morcellement des connaissances, les rencontres marquantes entre science et littérature etc., autant de titres possibles aux chapitres d'une histoire de l'*éthos* de ce que j'appellerai, pour reprendre la belle formule d'Isabelle Stengers, du

---

<sup>7</sup> CHASSAY J.F., *Si la science m'était contée – Des savants en littérature*, Paris, Seuil, 2009, p. 17.

« nomade du troisième monde »<sup>8</sup> que Vésale incarna avec une rare intensité. Ne considérerait-il pas, à l'instar d'Einstein, la créativité comme « le vrai terrain de germination scientifique », comme l'écrit F. Agostini ? Saint-John Perse s'en souviendra lors de son allocution au banquet du Nobel, le 10 décembre 1960 : « Une même fonction s'exerce, initialement, pour l'entreprise du savant et pour celle du poète. De la pensée discursive ou de l'ellipse poétique, qui va plus loin, et de plus loin ? Et de cette nuit originelle, où tâtonnent deux aveugles nés, l'un équipé de l'outillage scientifique, l'autre assisté des ses seules fulgurations de l'intuition, qui donc plus tôt remonte, et plus chargé de brève phosphorescence ? La réponse n'importe. Le mystère est commun »<sup>9</sup>.

Artiste ou savant ? La question se pose à plus d'un titre pour Vésale. D'abord, parce ce que, jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, on parla communément de la médecine comme d'un art, au sens latin du mot *ars*, traduction du grec *technè*, qui désignait simultanément ce que nous entendons aujourd'hui d'une part par « art » et d'autre part par « science », autrement dit un « savoir appliqué ». Ensuite, parce que l'anatomiste de la Renaissance a apporté comme on sait un soin tout particulier à l'édition de ses textes. Avant lui, les dessins destinés à pallier le manque de cadavres étaient extrêmement simples, voire grossiers. Exceptions faites en 1499 et 1501 des planches anatomiques réalisées par Ketham, Peiligk et Hundt et, bien évidemment, en 1525, des figures extraordinaires ajoutées par Dürer à son livre : *De la symétrie et de la proportion du corps de l'homme et de la femme*. Vésale a non seulement inventé l'anatomie humaine, il a aussi créé l'iconographie, sans laquelle ses observations n'auraient pu être diffusées. Les planches qu'il fit graver, surtout celles relatives à l'ostéologie et à la myologie, sont, d'après Burggraeve, « de vrais chefs-d'œuvre »<sup>10</sup>. Le savant aurait eu recours, comme l'indique un passage des *Vies des peintres* de Vasari, à un élève du Titien, un jeune Flamand du nom de Jean van Calcar (Johan van Kalckar). Si la plupart des grands anatomistes ont été aussi d'excellents dessinateurs - Scarpa, Cuvier nous en apportent la preuve - et que la contemplation de la formidable organisation du corps humain puisse inspirer au dissecteur un sentiment artistique, il reste que Vésale, comme lui-même le signale à Ioannes Oporinus, professeur de littérature grecque à Bale, a tenu à insérer dans sa *Fabrique* des planches dont la qualité d'impression lui importe au plus haut point

---

<sup>8</sup> STENGERS I., *L'invention des sciences modernes*, Paris, Flammarion, 2011, p. 174.

<sup>9</sup> Cité par AGOSTINI F., *op. cit.*, p. 14.

<sup>10</sup> BURGGRAEVE A., *Études sur André Vésale, précédées d'une notice historique sur sa vie et ses écrits*, Gand, Annoot-Braekman, 1841, p. 62-63.

*La Gouge et le Scalpel. Anatomie d'une « chambre d'écho ». Réflexions  
épistémocritiques sur la postérité littéraire de La Fabrique*

car, précise-t-il, « elles n'ont pas été réalisées de façon banale et scolaire, et pour ainsi dire seulement avec de simples traits, mais pour toutes on a tenu compte des procédés utilisés en peinture »<sup>11</sup>.

Les dessins comme les gravures, en effet, ne sont pas seulement de parfaits *simulacres*, ce sont d'authentiques *tableaux* et l'on comprend que le Docteur Burggraave, en les ayant sous les yeux, sorte du registre historique et critique, pour, à son tour, les poser sous nos yeux. La neutralité scientifique cède alors la place à l'échauffement lyrique et la chronologie à l'hypotypose : « Voyez ces écorchés ; comme les muscles y sont bien accusés ; comme la contraction s'y fait sentir ! Et ces squelettes, comme leurs poses sont faciles et naturelles, comme ils révèlent bien les lois de la mécanique animale ! Il y a dans toutes ces gravures une expression et une harmonie qui frappent ceux mêmes qui ne sont pas anatomistes, et que les artistes surtout y admirent »<sup>12</sup>. L'énallage de ton est symptomatique : tout se passe comme si l'on ne pouvait commenter les tables de Vésale qu'en poète. Décrire ne suffit plus, il faut sentir et « sentir », en poésie, nous souffle l'exégète exalté comme pour se faire pardonner sa fièvre, « c'est déjà être artiste ». Nous dirons qu'il est en empathie avec son sujet, parce que son sujet a lui-même senti en artiste la beauté et l'harmonie du corps humain. Ce surcroît d'expressivité nous prépare en tout cas à d'autres « emportements » et d'autres « métamorphoses ». Fréquenter Vésale, en d'autres termes, c'est se déclarer prêt à s'engager dans une « histoire de l'œil » spectaculaire et à sonder la chair du monde avec une plume non ordinaire.

De Leonardo da Vinci, se présentant, à la Renaissance, comme un *pittore anatomista*, ayant appliqué aux coupes successives de la dissection les principes de la projection géométrique inventée par Piero della Francesca, à Paul Verhoeven, proposant en 2000 dans son film *L'Homme sans ombre*, avec l'aide d'experts médicaux, une vision hyperréaliste de l'invisibilité en 3D, « l'écorché vif disparaissant et réapparaissant par couches successives dans une débauche de détails anatomiques », la pratique de la dissection comme les manuels censés en rendre compte se sont situés, dès l'origine, au carrefour des sciences et des arts. Bien que le dissecteur fasse « en sens inverse le chemin suivi par la création », l'artiste et le chirurgien ont en effet « en main des outils comparables »<sup>13</sup>. Ce qui ex-

---

<sup>11</sup> André VÉSALE, *De humani corporis fabrica*, f. \*5 (lettre à Oporinus) : [www.biusante.parisdescartes.fr/vesale/p?e=1&p1=00003&a1=f&v1=00302\\_1543x00&c1=2](http://www.biusante.parisdescartes.fr/vesale/p?e=1&p1=00003&a1=f&v1=00302_1543x00&c1=2)

<sup>12</sup> BURGGRAEVE A., *op. cit.*, p. 62-63.

<sup>13</sup> ROEGERS P., *Le cousin de Fragonard*, Paris, Seuil, 2006, p. 31.

plique, sans doute, qu'autour des tables de dissection, des peintres et des graveurs, très tôt, se joignent aux chirurgiens. L'écorché est sans conteste l'un des héros de cette aventure singulière des formes.

Le terme *fabrica* choisi par Vésale mérite à lui seul examen. Il est, à l'époque, exceptionnel pour désigner l'anatomie. Le terme latin renvoie en effet à « l'art du fabricant », du *faber*, que sorte de son atelier du bronze, du bois ou une architecture. Il possède donc un double sens : la *fabrica* de l'édifice et celle du corps vivant se renvoient le reflet de leur perfection et, au-delà, témoignent de l'ordre de la nature et de la toute-puissance du créateur. À l'occasion d'un colloque consacré aux *Panthéons scientifiques et littéraires (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*<sup>14</sup> et organisé en mars 2010 par Évelyne Thoizet, Nicolas Wanlin et Anne-Gaëlle Weber à l'université d'Artois, le dialogue entre science et art, contenu *in nucleo* dans le seul mot de *technè*, devait être réactivé par une interrogation portant sur l'inscription des savoirs dans le texte littéraire, en référence à l'ouvrage de Michel Pierssens, *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*, publié aux Presses universitaires de Lille en 1990<sup>15</sup>. L'accent fut mis sur la construction réciproque du savant et du littéraire, en relation avec l'émergence de cette « troisième culture » attestant la nécessaire réorganisation de leurs frontières comme l'ont montré par exemple Wolf Lepenies<sup>16</sup> ou Elenor S. Schaffer<sup>17</sup>. L'ensemble des contributions constituant « une possible ébauche de ce que pourrait être, en un temps donné, un panthéon à vocation universelle, un ensemble d'auteurs, de textes ou de théories dont on pourrait supposer qu'ils sont connus de tout homme instruit ou érudit, qu'ils dessinent quelque chose comme une 'culture' commune, dans le domaine des sciences et dans celui de la littérature »<sup>18</sup>.

Le panthéon en question, comme le souligne Anne-Gaëlle Weber dans son avant-propos, qu'il soit « national » ou « personnel », est indissociable de l'examen de la « fabrique » de l'écrivain ou du savant, des mécanismes autrement

---

<sup>14</sup> THOIZET É., WANLIN N. et WEBER A.G., *Panthéons littéraires et savants, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Arras, Artois Presses Université, coll. Études littéraires, 2012.

<sup>15</sup> Comme le souligne A.-G. Weber dans son avant-propos : « C'est à Michel Pierssens que l'on doit également le principe souvent répété suivant lequel le littéraire et le scientifique ne se séparent qu'en se référant l'un à l'autre », *op. cit.*, p. 9.

<sup>16</sup> LEPENIES W., *Die Drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft*, München, Carl Hanser Verlag, 1985.

<sup>17</sup> SCHAFFER E.S. (éd.) - *The Third Culture : Literacy and Science*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1998.

<sup>18</sup> WEBER A.G., *op. cit.*, p. 10.

dit de la « panthéonisation ». Le mot « fabrique » et son corollaire, le mot « panthéonisation », sont d'importance car situés, pour le sujet qui nous occupe, à l'intersection des siècles et des champs du savoir. Ils migrent ainsi du titre choisi par Vésale à la Renaissance pour son traité d'anatomie à l'esprit dans lequel Patrick Roegiers examine l'apport de Vésale à l'histoire des sciences dans le monologue théâtral qu'il lui consacre en 1997.

### **Des yeux au bout des mains, penser avec les doigts**

« Voir pour savoir » : telle serait la devise de Patrick Roegiers, romancier, dramaturge et critique photographique. Entre 1985 et 1992, il a publié environ 500 articles dans *Le Monde* et il est l'auteur d'une vingtaine d'ouvrages sur la photographie dont quelques essais marquants sur Lewis Carroll, Diane Arbus, Bill Brandt, Jacques-Henri Lartigue, Roland Topor et René Magritte. Égrener les titres des neuf romans qu'il a publiés aux éditions du Seuil dans la collection Fiction & Cie revient à explorer un seul champ, celui de la vision : *Beau Regard* (1990), ou *L'Oculiste noyé* (2001) etc. ; quand l'obsession oculaire de l'écrivain ne se trahit pas en couverture, elle se déploie dans le roman, tantôt dévolu à un seul peintre : Caspar David Friedrich dans *Hémisphère nord* (1995), tantôt à l'histoire de la peinture tout entière : *La Géométrie des sentiments* (1998). « Voir pour savoir » est aussi, comme il l'écrit lui-même, « la prime raison de la dissection » (ASS, p. 54) et l'on comprend, par conséquent, que l'exploration anatomique ait retenu l'attention de ce voyeur polymorphe au style perçant, qui parfois avoue en interview qu'il aurait pu, « dans une autre vie », devenir chirurgien.

*L'artiste, la servante et le savant* est composé de deux monologues, l'un est prononcé par Suzanne, la servante d'Albrecht Dürer, lors de la veillée funèbre de son maître, le 6 avril 1528 ; l'autre par André Vésale, le 15 octobre 1564, jour de sa mort, alors qu'il vient, selon la légende, de faire naufrage sur l'île grecque de Zante, au large du Péloponnèse. Le choix de ce diptyque n'est pas anodin : les vies et les œuvres du graveur et de l'anatomiste se rencontrent en effet en bien des points. Les deux hommes sont même « doués d'une main leste et d'un œil vif » (ASS., p. 19) ; tous deux furent des « seigneurs » en Italie et chez eux des « parasites » (ASS., p. 23) ; en proie tous deux à des « torpeurs » que l'exil devait transformer en « mélancolie ». Prompts enfin à échanger leurs « dominantes » pour l'art de la gravure. Tandis que Vésale, on l'a vu, s'adjoint

l'aide d'un artiste pour animer ses analyses scientifiques et se comporte en artiste vis-à-vis de sa pratique, Dürer, quand il grave, tient du chirurgien : « L'art de la gravure sur bois, mode d'impression en relief (lié à l'imprimerie) qui requiert un soin extrême, force à évider les blancs au canif, puis au fermail et à la gouge, distincte de la gravure sur cuivre (unie à l'orfèvrerie), au tracé en creux, qui astreint à manier le burin et à inverser le dessin en taillant des traits raides et serrés sur l'aire polie de la plaque rivée sur un coussinet, garni de sable, que fait virer le graveur de la senestre, tout en guidant de biais la pointe effilée, pareille à une aiguille, du petit ciseau, au manche niché dans la paume de la dextre, qu'il incise en douce, avec tact, tel un chirurgien œuvrant sur une portion de chair bordée de compresses » ; le devenir-Vésale de Dürer et le devenir-Dürer de Vésale doivent nous rappeler que « l'art, lié à la science, [est] un acte aussi de connaissance » (ASS., p. 58. Nous soulignons).

Si l'art de Dürer est placé ici sous le signe de la *minutie*, terme qu'il octroya à ses « créations raffinées » (ASS., p. 15), celui de Vésale relève de l'*ostentatoire*. Comme dans certains palais romains, où la salle de bal jouxte celle des reliques, les os et les entrailles qui lui tombent sous la main se parent de l'éclat des pierres précieuses : « Poursuivons le saut dans l'abyssale structure, ravin des merveilles, où la science, trop abstraite, n'a pu plonger, lacis de tubes et de fils, de tendons et de ligaments, de fibres nacrées, de muscles corail, carmin, lie-de-vin, rosé violacé... » (ASS., p. 55). Ne nous méprenons pas : il ne s'agit pas pour Roegiers d'occulter « la vérité du corps », laquelle gît dans la chair, mais de lui conférer une dimension spectaculaire. « La bouillie des viscères, où gîtent et grouillent les vers » devient alors une scène baroque, sur laquelle se joue, « devant un parterre de novices, d'experts, de pontifes et de badauds ébahis », la tragi-comédie de la dissection. L'isotopie théâtrale nous conduit, en l'occurrence, de la farce carnavalesque jouée en 1540 par Vésale à l'université de Bologne – en alternance avec un certain Matteo Corti, autre galéniste, mais moins critique –, mêlant en un banquet jovial et funèbre la chair morte et la bonne chère, que Roegiers entrelace souvent, à une sorte de messe fabuleuse célébrée dans l'après-midi du 29 janvier d'on ne sait quelle année et qui s'achève en parodie de prière : « Ainsi prend fin l'anatomie de trois sujets humains et six carlins. Amen » (ASS., p. 56). Ni « boueux » ni « boucher », l'anatomiste officie au contraire en prêtre laïc et en dramaturge inspiré : « Voici, côté cour, la balle du foie (...) – palpez-le –, le sac de l'estomac et la rate, côté jardin, où se purge le sang... » (ASS., p. 55).

*La Gouge et le Scalpel. Anatomie d'une « chambre d'écho ». Réflexions  
épistémocritiques sur la postérité littéraire de La Fabrique*

Des théâtres anatomiques dont l'architecture fait songer à un œil, comme en témoigne la photographie de l'amphithéâtre de l'université de Padoue qui figure en couverture de ces deux monologues – la table d'autopsie fichée au centre évoquant, vue de haut, la pupille d'un chat – aux fables attachées à la pratique de la dissection – Vésale ne fut-il pas accusé d'avoir ouvert un noble espagnol encore vivant et condamné à la peine capitale pour un tel sacrilège ? –, tout, dans la *technè* anatomique, a partie liée avec la *représentation*. La mort même de son inventeur s'inscrit dans un décor épique. Philippe II aurait en effet commué sa condamnation à mort en un voyage expiatoire en terre sainte. C'est donc à Jérusalem que le savant aurait reçu du sénat vénitien l'offre de la chaire d'anatomie devenue vacante par la mort de Fallopius. Diabolisé à Madrid, Vésale, âgé de cinquante ans seulement, devient alors le protagoniste d'un roman de l'exil, sur lequel Roegiers ne tarde pas à projeter le sien : il s'apprêtait à regagner l'Italie, ce « foyer actif du génie » comme il l'avait baptisée, mais poussé par les vents contraires, son vaisseau aurait sombré au milieu d'une terrible tempête sur les côtes d'une île située vis-à-vis du golfe de Lépante. L'anatomiste serait mort seul à Zante. Le dernier mot de son histoire aurait été gravé comme il se doit par un artiste : un orfèvre, qui, dit-on, le reconnut et lui fit donner une sépulture dans une chapelle dédiée à la Vierge, dont il devait rédiger lui-même l'inscription : *Andreae Vesalii bruxellensis tumulus qui obiit idibus octobris, anno 1564 etatis vero suae quinquagesimo quum hierosolimis rediisset*<sup>19</sup>. Chacun, en résumé, d'apporter son concours à l'embellissement du monument funéraire. Quand Burggraeve rend hommage au savant en butte aux médisances car en avance sur son temps : « Ainsi périt, victime de son amour pour la science, l'homme prodigieux qui créa la plus vaste de toutes, à une époque où tout était encore obstacle à ses progrès ; l'homme dont la vie entière ne fut qu'une longue lutte du savoir contre l'ignorance, de la vérité contre le mensonge... »<sup>20</sup>, les dernières paroles que lui prête Roegiers rendent un son mélancolique, à la fois caldéronien et shakespearien<sup>21</sup> : « Je délaisse sans dépit le

---

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 54

<sup>20</sup> *Ibid.* p. 55.

<sup>21</sup> Pensons ici à la mélancolie légère et musicale d'Ariel et de son *Airy nothing* dans *La Tempête*, plutôt qu'à la mélancolie lourde et mortifère de Hamlet, ressortissant à « un tragique de l'ombre ». Ariel chante la mort d'un père mais il la chante comme « le passage de l'œil sombre à l'œil de la parure, du corail, du *delight* », pour reprendre les termes du beau commentaire qu'en a proposé Christine BUCI-GLUCKSMANN dans *Tragique de l'ombre. Shakespeare et le maniérisme*, Paris, éd. Galilée, 1990. « Par cinq brasses sous les eaux/ton père englouti sommeille/de ses os nait le corail/de ses yeux naissent les perles/rien chez lui de corruptible/dont la mer ne vienne à faire/quelque trésor

théâtre d'ici-bas. Le monde est une scène. La vie n'est qu'une ombre. Il ne reste du vivant que le squelette, pantin piteux, défit de la pensée, recors fossile des sens, relique du remuant. Le rébus de ma tombe doit être percé au plus tôt. Retour à la fange, seul asile pour moi (...). La fin est funeste, mais la gloire est éternelle. Mon nom sera-t-il sauvé de l'oubli ? Qui m'entend ? (...) Allons, Vésale, prends congé de ton être. Disparais, tu es mort... » (ASS., pp. 68-69). Et les âmes de Dürer et de Vésale de se mêler, on l'imagine, au vent du large, tandis que la « servante » de Dürer demeure sur la grève, un crâne entre les mains...

C'est avec le plus grand *naturel* que Philippe van Kessel s'emparera en 2001 de cette confession imaginaire, « à la fois plaider pour la connaissance, célébration du corps humain, méditation sur la mort et ultime dissection de sa propre vie » pour la mettre en scène, à Bruxelles, au Théâtre National de la Communauté de Wallonie. Comme lui, le scénographe (Jacques Gabel) et l'acteur (Gérard Hardy) ont immédiatement compris que « la chair des mots » était le limon de l'auteur : « La mécanique complexe du corps me fascine et, comme Bacon, je suis toujours à la fois ébloui et terrifié lorsque je passe devant une boucherie. Au fond, c'est le monde secret du dedans qui m'intrigue (...). Dans *Vésale*, j'ai opéré le texte à chaud comme Vésale lui-même disséquait les cadavres (...). Sans affect et sans psychologie, avec pour socle unique la sédimentation du langage, l'épaisseur et l'équité de la langue, à la fois maîtrisée et jouée, roulée sur le clavier comme dans la bouche »<sup>22</sup>. Après avoir pensé créer le spectacle dans un ancien amphithéâtre d'anatomie, situé au-dessus de l'école primaire du lycée Jacquain dans le parc Léopold, van Kessel dit avoir opté pour une scène nue avec pour unique principe « le jeu en rond », c'est à dire en faisant asseoir les spectateurs autour du comédien, afin de rappeler le dispositif de la leçon d'anatomie, mais aussi de la transmission orale du conteur traditionnel. Un rond susceptible de se muer en cimetière, champ de bataille, arène et, pour finir, en île volcanique.

---

insolite/et les nymphes de la mer/sonnent son glas d'heure en heure » : tel est, traduit par Pierre Leyris, le chant d'Ariel.

<sup>22</sup> Extrait d'un entretien paru dans la revue *Archipel* en 1996 et republié en 2001 dans le numéro 50 des *Cahiers du spectacle* à l'occasion des représentations de *Vésale*.

## **Le cousin d'Érasme. *La Fabrique* : un programme humaniste de restauration humaine**

*La Fabrique du corps humain* n'est pas seulement un manifeste en faveur de la dissection : c'est un hymne à l'indivisibilité du savoir, à l'indissociabilité de l'Esprit et de la Main, qui doit être réinscrit dans le programme humaniste de l'Europe de la Renaissance. L'anatomiste fomenta sa « révolution » dès sa dédicace à Charles Quint en portant accusation contre la fragmentation – « le morcellement » – de sa science et de son art. Si, à l'origine, dans les traités d'Hippocrate en particulier, la thérapeutique obéit simultanément à trois impératifs : la recherche d'un régime alimentaire, l'emploi des médicaments et la pratique de la chirurgie, les médecins les plus réputés, ne prisant guère le travail manuel, se sont peu à peu déchargés du soin d'accommoder les aliments sur les garde-malades, de la composition des médicaments sur les apothicaires et des interventions chirurgicales sur les barbiers. C'est en Italie que cette division se serait amorcée et que la chirurgie, « la branche la plus importante et la plus ancienne de la médecine », aurait commencé d'être stigmatisée. Or le triple instrument évoqué plus haut intéresse un seul et même praticien et ne saurait, selon Vésale, supporter la division. « Chef d'œuvre de franchise et de raison »<sup>23</sup>, selon les mots de Burggraeve, *La Fabrique* tisse un lien unique entre l'observation antique de la nature – Vésale rend hommage à Homère dont il loue l'admiration pour les chirurgiens et à Galien dont il n'hésite pas cependant à rectifier les erreurs – et l'esprit humaniste de son temps, en entendant la mission médicale de manière unifiée – les savants du XVI<sup>e</sup> siècle ont compris en effet que « le défaut capital des études unilatérales, c'est de faire des ouvriers de science au lieu d'hommes vraiment instruits »<sup>24</sup>.

La scène du monde, le théâtre d'ici-bas que Vésale, sous la plume de Roegiers, s'appête à quitter, en aspirant simultanément à « revenir à la fange » et à « passer à la postérité », constitue la toile de fond scrutée par Érasme de Rotterdam au moment d'adresser son *Éloge* à la Folie : « Or toute la vie des mortels est-ce autre chose qu'une pièce de théâtre où chacun s'avance masqué et joue son rôle jusqu'à ce que le chorège l'invite à sortir de la scène ? Il fait d'ailleurs jouer au même acteur des rôles opposés, et tel qui paraissait jouer sous la pourpre d'un

---

<sup>23</sup> BURGGRAEVE A., *op. cit.*, p. 41.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 35.

roi paraît maintenant sous les haillons d'un petit esclave ». Dans un essai lumineux publié récemment, *Érasme et l'Europe*, Carlo Ossola nous rappelle que le *legatus* de Charles Quint devra s'arracher aux joies de l'Italie pour mieux penser l'Europe. Pierre de Nolhac, à partir de lettres inédites d'Érasme, l'exprime sans nuances en 1888 : « S'il veut que l'Europe s'émeuve à sa parole, il faut qu'il devienne le triste solitaire de Bâle, désigné par son isolement à la haine des partis »<sup>25</sup>. Stefan Zweig, « suicidé de l'Europe », radicalisera ce cousinage entre les deux défenseurs de la tolérance et de la liberté de conscience : « Mourons comme nous avons vécu, libre (...). Libre comme tous ceux qui sont seuls, seul comme tous ceux qui sont libres »<sup>26</sup>. Vésale comme Érasme ont sans conteste incarné cette « gloire, qui s'achète par la souffrance ».

Dans *Le cousin de Fragonard* (2006), Patrick Roegiers revient à la constellation de figures et de motifs tracée par les deux monologues de 1997, mais en avive l'éclat, en la rapportant à l'Esprit des Lumières. Et de nous exposer, dans cette nouvelle peinture de vanité, les dessous de la chair : dentelles heureuses pour Jean-Honoré, le peintre aux secrets d'alcôves, et dissections enivrantes pour son cousin Honoré, l'anatomiste au Verbe amoureux foudroyé. En apparentant une nouvelle fois « le scalpel du disséqueur » à « la gouge ou à la lancette du graveur pour éviter les planches » (*CF*, p. 29-30), Roegiers approfondit encore sa réflexion sur les processus de métaphorisation et, plus précisément, sur la possibilité de trajets du concept à la métaphore dans le cadre de l'histoire des sciences. Tout se passe comme si l'anatomie, réalité médicale, constituait dans le roman le *paradigme* d'une *métaphorologie*, pour reprendre les termes de Hans Blumenberg<sup>27</sup>, propre au XVIII<sup>e</sup> siècle, dominé par la passion de la Raison. Le peintre et le chirurgien recherchent tous deux la vérité, mais leur fibre artistique commune les fait s'intéresser prioritairement à ses modes de présentation. Plus largement, il s'agit pour Roegiers, croyons-nous, de défendre une conception humaniste et encyclopédiste des sciences et des arts, clairement opposée à la dissociation des humanités et des sciences naturelles et sociales qui prévaut aujourd'hui.

---

<sup>25</sup> NOLHAC (de) P., « Érasme et l'Italie d'après des lettres inédites d'Érasme », *Revue des deux Mondes*, tome LXXXVIII, 1888, p. 186-187. Cité par OSSOLA C., *Érasme et l'Europe*, Paris, éd. du Félin poche, 2014, p. 72.

<sup>26</sup> ZWEIG S., « La fin », in *Le Monde d'hier, souvenirs d'un Européen*, Belfond-LGF, 2011, p. 179. Cité par OSSOLA C., *ibidem*, p. 91.

<sup>27</sup> BLUMENBERG H., *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt an Main, 1998 ; *Paradigmes pour une métaphorologie* pour la traduction française publiée à Paris, éd. Vrin, 2006, traduit de l'allemand par GAMMELIN D., avec une postface de MONOD J.C.

De la même manière que les deux cousins Fragonard, tout en s'opposant comme le goût du reflet à celui de la vérité, chantent les louanges du corps au cœur d'un siècle effervescent qui s'est fixé la connaissance pour cap, Érasme et Vésale dispensent, en pleine Renaissance, à travers les images de la folie et des écorchés une leçon de sagesse placée sous l'emblème des *Sileni Alcibiadis*, une parabole, par conséquent, de la mutation, de la transition et du renversement. Ossola commente en ces termes l'anagramme presque parfaite : « Silènes/Si-rènes », qui fonde le prologue de Gargantua et le programme de Rabelais : « Il y a toute la fascination qui lie, d'Érasme à Rabelais, (...) la vérité et l'admiration ; pour atteindre et l'une et l'autre de ces « perfections », il faut « rompre l'os et sucer la substantifique moelle »<sup>28</sup>. Si l'histoire de l'anatomie a été, depuis la Renaissance, un lent acheminement vers la précision du savoir, il faut constater que le démembrement des corps montré dans les livres devant en attester les progrès ne perd pas de vue le monde environnant : sortir des « ténèbres bourrées d'organes » - que Pétrus Borel persistera pourtant à remuer - suppose que la Science s'adjoigne l'aide de l'Art. Ces écorchés, des graveurs et des peintres, des poètes aussi, se sont appliqués à les reconstruire et à les redresser selon les proportions commandées par les canons de la beauté, les réaffectant, en quelque sorte, à la tâche de vivre.

Nous laisserons à l'anatomiste Fragonard tel que Roegiers se le représente, dissecteur et céroplasticien, savant et artiste donc, les mots de la fin car le paradoxe érasmien logé au cœur de la *Fabrique* y est enclos : « À ces êtres qui avaient souffert en silence, il avait offert le baume d'une seconde vie. Une perfection impossible dans la réalité était née de leur forme détruite » (*CF*, p. 142). Esprit critique et créatif, Vésale, à l'instar de ses cousins européens anticonformistes qu'aura animé le goût de la confrontation contradictoire, était voué comme on voit à retrouver, avec les poètes, une vie littéraire. Sachons gré à Patrick Roegiers de l'avoir, en quelque sorte, *réanimé*.

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 47.



Une nouvelle vie pour le livre-  
patrimoine ?

